

POETICA Y PLASTICA



MINISTERIO DE CULTURA

BIBLIOTECA ARTIGAS

Art. 14 de la Ley de 10 de agosto de 1950

COMISION EDITORA

DR. FEDERICO GARCÍA CAPURRO
Ministro de Cultura

JUAN E. PIVEL DEVOTO
Director del Museo Histórico Nacional

DIONISIO TRILLO PAYS
Director de la Biblioteca Nacional

JUAN C. GÓMEZ ALZOLA
Director del Archivo General de la Nación



COLECCIÓN DE CLÁSICOS URUGUAYOS

Vol. 135

EMILIO ORIBE
POETICA Y PLASTICA
Tomo II

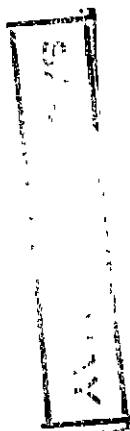
Cuidado de la edición a cargo de
JOSÉ PEDRO BARRÁN y BENJAMÍN NAHUM

EMILIO ORIBE

POETICA Y PLASTICA

Tomo II

MONTEVIDEO
1968



IV. — DE LAS CULTURAS Y LOS ESTILOS

"Los arquitectos, familiarizados en las necesidades de todo orden de la vida religiosa, tienen por naturaleza el amor del simbolismo más místico.

Cuando escriben sobre su arte, se creería que no construyen jamás con piedras o con hierro, sino con estados de alma".

CHARLES LALO

Con motivo de las ceremonias realizadas en honor de Hipólito Taine, se ha hecho notar lo desacreditadas que se hallan sus investigaciones psicológicas, después del bergsonismo. Cómo han cedido sus influencias en la cultura general, —y el fundamento de sus teorías sobre el arte. Dijérase que, al declinar su apogeo inmenso, la personalidad de Taine se ido extinguiendo poco a poco. El fenómeno es exacto, y en Francia misma, desde muy diferentes cónclaves se ha asistido al ceremonial recordatorio de la Sorbona, en donde se elogió la universalidad, la probidad y la influencia del talento de Taine, pero en una forma poco entusiasta, como si el suceso hubiera perdido toda trascendencia viva de actualidad. Dijérase que Taine, hubiera sido arrastrado en el deshielo del positivismo del siglo pasado, al que perteneció

y de quien fue el representante en las investigaciones artísticas y psicológicas.

Los fundamentos de la obra de arte: el medio, la raza y el momento, parecían encerrar todos los problemas artísticos del pasado y del futuro. La misma tendencia a abarcar múltiples explicaciones en un sistema hermético, a proceder por el método objetivo, científico, se decía con orgullo, bastaba para satisfacer provisoriamente la ansiedad del momento. Pero desde hace tiempo quedó establecido que este dogmatismo objetivo de Taine lo hizo presentarnos una exposición de la escultura griega, o un desarrollo de la literatura de Inglaterra, y una historia de la pintura holandesa, admirables ejemplos desarrollados con sabiduría, y estilo vigoroso y plástico, pero que, como explicación profunda de las creaciones de los genios, no nos satisface hoy, precisamente por el riguroso método profesoral, sistemático e intelectualizante del célebre crítico, quien procedía, en general, instalándose exteriormente con sus principios en beligerancia, frente a los claros griegos o a los brumosos flamencos, o frente a Byron y sus familiares, y nos transmitía las formas externas y brillantes de su genialidad, pero sin penetrar mucho en ellos mismos.

Lo importante era precisamente esto, penetrar en el interior del artista y de allí desentrañar el sentido de su obra. Esta profundización crítica es posterior a Taine. Además de esta incompletud de Taine, se han notado otras, y más que todo, en conjunto, se ha contemplado con frialdad la constitución crítica tai-

niana, que ya no detiene, ni establece predominio sobre la crítica artística, limitando su acción al recinto conservador de las cátedras. Una impresión, pues, de obra enfriada, alejándose junto con los otros sistemas de amplitud desorbitada, como el spencerismo y el comtismo, del centro de la realidad cultural de nuestros días. Obedezca esto o no al ritmo de gloria y olvido, que suelen padecer ciertas personalidades, señalemos ahora otros métodos que se han ensayado para estudiar las artes y su génesis, y, desde qué punto de vista se encaran modernamente estas cuestiones. Taine fue quien expuso con más argumentos y con más resultado efectivo la teoría del medio ambiente.

El medio físico, las condiciones del clima, el paisaje y sus perspectivas, obran sobre el artista, y la obra nace determinada por la influencia de los elementos físicos sobre el hombre creador. Desde hace muchos años, en nuestras universidades se hizo de esto un dogma de crítica, no sólo artística, sino social y política. Se colocaban, como disciplinas previas a toda exposición de tales conocimientos, unas descripciones del paisaje y de las condiciones físicas del país, del cual se deseaba trazar la fisonomía espiritual. Cuando esto no era suficiente, o fallaban algunos detalles, estaban al alcance del crítico, los otros dos factores, el momento, y la raza; con estas tres llaves en el puño, se abrían como por encanto, a la luz de la explicación, las artes de los hombres. Aún hoy se prosigue precediendo así los estudios literarios y ar-

tísticos. Son dignos del mayor elogio la habilidad, la brillante elegancia expositiva, el razonamiento riguroso de Taine, unidos a un estilo de escritor que perdura en su integridad aún, para sostener y divulgar esta metodología formidable. Las insuficiencias aparecieron con el estudio detenido de la misma teoría. Son muchas; así, entre otras, no satisface ya la explicación de las características del arte, sólo por medios externos. En las investigaciones anteriores, al hablar de la imaginación creadora, con detención, vimos cómo se intenta explicar, por procedimientos más complicados, el misterio de la inspiración y de la obra de arte. Por tal motivo, en toda la exposición de mis dos artículos anteriores se adoptaba una franca postura individualista, buscando la raíz de la creación artística en las zonas misteriosas del yo, o en otras influencias que podrían ser en esencia tan sólo objetivaciones de la vida íntima: lo inspirado, lo religioso; lo razonante..., y que no hubo menester mencionar ninguno de los principios de Taine.¹

En lo que atañe, no a la creación, sino a la historia de las artes, y a las culturas, uno de los primeros en levantarse contra la interpretación al hecho artístico como una consecuencia del medio, fue Enrique Wölfflin, profesor de Historia del Arte de Munich y de Berlín, en su obra "Renacimiento y Barroco", aparecida en 1888; pero sobre todo, donde se encuentra desarrollada ampliamente su concepción, es en la

¹ El Sistema de Estética de Meumann está basado también en esta potencia activa y creatriz del artista únicamente.

obra "Conceptos fundamentales de la Historia del Arte". Conviene señalar que el método de Taine, aplicado a la Historia del Arte, constituye una experiencia muy superior y diferenciada de los métodos corrientes. Estos consisten, y ya lo sabéis todos, en seguir sencillamente una dirección cronológica. Estudiar las artes como se ha hecho con la historia, y no explicarlas a medida que han ido apareciendo las civilizaciones en los tiempos. Esto satisface una elemental aspiración de cultura. Nos proporciona una noción muy necesaria, es cierto, ordenada, si se quiere, pero aún insuficiente. Todos los tratados más o menos extensos, como ser Woerman, Pijoan, o Elie Faure, se ajustan estrictamente a tal procedimiento. Epocas primitivas, Antigüedad, Grecia, Roma, Renacimiento, etc. Las variaciones, son en extensión, según la riqueza de medios para la obra expositiva emprendida, y algunas interpretaciones originales sobre determinadas épocas. Lo más difícil, allí, como en la historia literaria, como en historia, es exponer las variaciones del arte moderno y saber reconocer, desde ya, cuales son los aspectos y los individuos más representativos de nuestra época o de los tiempos cercanos.

* *

Dado el carácter de estos ensayos, que pertenecen a la docencia libre de cátedra con proyecciones de ampliación, considero oportuno señalar que eso es útil en cierto pobre límite, y que por lo tanto no basta. Es insuficiente para comprender estilos, inter-

pretar transiciones, agudizar el gusto artístico, y aun mismo para llenar conocimientos. No se compenetra en el sentido íntimo de la obra de arte quien estudie el arte de esa manera, y nada más, como es elemental y casi no existente el criterio artístico del que viaja, y después de recorrer los museos y las ruinas y frecuentar los monumentos, cree sinceramente hallarse capacitado para opinar sobre arte y renegar de todo lo que en el país se hace. Tampoco es crítico literario quien domina solamente la historia literaria, ni quien ha leído muchísimo aun con orden y disciplina. Además de las condiciones inherentes al temperamento de cada hombre, el gusto artístico es una síntesis complejísima en donde entran elementos subjetivos y objetivos en variadísimas proporciones. Más importancia tienen las predisposiciones subjetivas; la atracción sensible, emotiva, la identificación artística que brota espontánea. Después, sí: la exposición detallada de las épocas, la presencia directa de las obras y coronando todo —compenetrándolo a modo de sustancia unificadora, y material sostenedor, el conocimiento de las teorías sobre el arte o lo que se denomina filosofía del arte. El crítico de arte, auténtico, tanto como el poeta, nace, no se hace. Cuando los hombres contemplan una obra de arte nueva, o se hallan en presencia de un libro de láminas artísticas, o escuchan una sinfonía, o, un poema, pueden reproducir, en general, muchas actitudes, que oscilarán, más o menos, entre dos tipos opuestos. Más claro se ve esto, si se pide al espectador que opine en ese momento de la

contemplación, o que escriba luego en el periódico o libro, su impresión o juicio.

El contemplador puede ir desarmado, con la emoción desnuda, y entonces adoptará ante la maravilla que presencia, una actitud muy simpática, parecida al éxtasis oriental de la inmovilidad o la plegaria, si la emoción es muy intensa, o a un silencio más o menos grande según las obras que observe. Es una actitud emocional, muy sincera si se quiere, pero que no es comunicable. No nos trasmite un juicio aproximado sobre la obra, y si hay interpretación, análisis, colocación valoral del asunto, no lo sabemos bien. Desde el punto de vista de la crítica, una actitud así, no sirve de casi nada, por más sincera que aparezca y por más eminente que sea la persona que la experimenta. La obra se ha impuesto sobre el observador, de tal modo, que un flujo emocional, invadiendo la personalidad de éste, inhibe el libre juego de las ideas. Un alejamiento, un reposo son necesarios muchas veces para aclarar ese enturbiamiento de la razón y del juicio discursivo. En el ejemplo opuesto: el hombre, frente a la obra, se impone a ésta. Va armado de esquemas y disciplinas, cuando no de predilecciones escolásticas y parcialidades, a modo de un guerrero antiguo con lanza y coraza frente a una doncella inerme.

Los preconceptos ahora predominan de tal forma, que, ahuyentando al alegre enjambre de las emociones estéticas aún antes de éstas volar, él tratará de hacer encajar en los moldes conceptuales que trae, la

obra que observa. Y si la ajusta, es buena, y si el ajuste no se realiza, es mala o insuficiente. Actitudes extremas, conocidísimas y alrededor de las cuales gira el público ilustrado de las exposiciones, la crítica de libro o de cátedra en general, y que es necesario conocer bien, para interpretar muchos juicios. Pero si el arte no es del todo reductible a concepto, jamás es una desconocida tierra impenetrable al análisis, y que paraliza por medio de la emoción extática, y el silencio inefable. Debe ser comunicado y hasta explicado a los demás.

La cacería del Dios Pan, que preconizaba Bacon, o sea el interrogatorio de la inteligencia a la naturaleza para enriquecer el conocimiento, debe continuarse y con armas finas de sensibilidad y cultura, también por las islas del arte. Bien aprovisionado de agudezas innatas, y dignificado de armas brillantes, debe ir el teorizante de arte, y el gustador o el flechero auténtico de la belleza, deben saber huir del escollo de la exclamación humilde y mulata del meteco, así como también, del frío conceptual del magister envanecido de suficiencia. El explorador sagaz de esos afortunados territorios, cuanto mejor dotado esté naturalmente, no tratará de rechazar el material de exploración que puedan haberle dado los teorizantes que acabamos de mencionar, pues del adecuadísimo manejo de esas herramientas, ajustadas a sus cualidades naturales, nacerá un entendimiento amplificador que facilitará sus excursiones. Las teorías, es conveniente conocerlas bien, precisamente para no dejarse dominar por

ellas; así como la piedra de toque de toda originalidad artística, se afirma en la capacidad de la cultura del creador. El valor de una originalidad está en razón directa de las proporciones y calidades de cultura que el artista es capaz de resistir. Rehuir, en todo caso, la cultura, no es vencerla, y alimentar una originalidad ufanándose de ignorancia, es como proclamar un heroísmo sin jamás haberlo puesto a prueba.

* *

Hay una interpretación de lo griego que pertenece a Winckelmann, pero que su más grande desarrollo en Europa, se realizó a través de los pensamientos y de algunas creaciones de la madurez de Goethe. Winckelmann, en la antigüedad, no veía más que el milagro de lo griego; parecía estar ciego para lo demás. Y de lo helénico dejó un tipo de belleza inmutable. La simplicidad era la primera condición de la belleza, la soberanía del alma se expresaba en la magnificación serena y perfecta de la forma humana. Se identificó, antes de Taine, al arte griego con el paisaje y la transparencia de la atmósfera ática. Un arte que halla su expresión más alta en la escultura de la Venus y los Apolos, aspiración a que tendían los jóvenes gimnastas. Todo se terminaba en límites felices; el espíritu no fue capaz de infundir en esa noble carne las dudas de la muerte o del destino. Esta es la Grecia que nos trasmite la concepción de Goethe, y que retrató en la figura de su Ifigenia y que enlazó, más tarde con el genio del Norte, lleno de sombras gigantes, en lo más hermoso

del segundo Fausto. Más tarde, Nietzsche va a encontrar un elemento turbulento y pesimista en lo griego, y vamos a comprender mejor y sobrepasar la visión del mundo clásico, cuando a través de lo dionisiaco, penetremos íntimamente en aquella civilización que encerraba en su seno una formidable inquietud, una atormentada concepción de la vida y del más allá, que no cede en nada a la de los hebreos.



La historia del arte, debido a las divisiones absolutas, en épocas definidas y opuestas, ha engendrado infinidad de equívocos. A lo griego se opone lo medioeval, y a éste el renacimiento, lo barroco. Es un poco visto en sentido de superficie. En lo central, hay una continuidad ininterrumpida en el arte occidental. Se ha querido expresar esta indisoluble unión, diciendo que el Renacimiento fue preparado por la propia Edad Media. El espíritu humano en estos siglos habría reposado, habría dormido entonces, para permitir así que el siglo XVI, volviera a ver la naturaleza con ojos frescos y felices y se apoderara de nuevo de las formas antiguas reencontradas. Ocurriría así a la humanidad, lo que le ocurre al pensador, que en el sueño resuelve por mecanismos inconscientes un problema o una creación artística y la encuentra terminada al despertar.



Pero a mí se me ocurre que en realidad no hubo tal interrupción medioeval: en esta época la humanidad no descansó, vivió un sueño maravilloso y lo

plasmó en las piedras de lo románico y lo gótico, y en la caballería, la épica bárbara y cristiana, el arabesco y el romance. La actividad religiosa y guerrera del medieval, por su tendencia a agudizarse en llamas, cuando se expresa en Arte, nos habla más bien de un sueño en acción, no de una quietud preparadora de un despertar pagano. Y ese onirismo tiene también su afinamiento, su zona intermedia de penumbra indefinible, mezcla de sueño y de despertar cuya expresión más acabada es el pre-renacimiento cristiano de los primitivos y de la poesía de San Francisco de Asís.



Sosteníamos, antes de esta evocación medieval, que Taine llenó su misión en cierta época, de acuerdo con las corrientes predominantes entonces, pero, habiendo sido superada después su interpretación de las artes, deben intercalarse en los índices de enseñanza o teoría, las doctrinas que le han sucedido. Una de tantas, podría ser la de Wölfflin, quien consideraba la historia de las artes desde el punto de vista de los estilos. No se detiene en la historia de los artistas, ni de las civilizaciones, ni de las vinculaciones externas de las obras de arte. Prescinde de todo eso —y se dedica a penetrar el hecho de la evolución de los estilos. Un ensayo experimental de prescindencias biográficas, de influencias personales o de detalles psicológicos y raciales: exagerando su tendencia podría alcanzarse una historia del arte, sin los nombres

propios. El centro alrededor del cual giraría el arte, sería el estilo, sus modificaciones, sus formas de pasaje, su origen. El aspecto colectivo, común a una agrupación rica de obras; la "característica" que une a estas creaciones artísticas, eso es el estilo. El estilo de Miguel Angel, es la fisonomía familiar que se sucede sin interrupción en sus obras. El estilo de una época, el estilo renacimiento o el barroco, o el estilo de pintura romántica, están expresados por las características bien conocidas que unen a determinadas obras de tales épocas. La limitación de los estudios de Wölfflin, consiste en que sólo abarcan los estilos de la época moderna como ser, lo clásico y lo barroco, que él encierra en las señales del quinientos y del seiscientos. En ese tiempo anota tres períodos sucesivos: primer renacimiento, alto renacimiento, y barroco, nombres bien poco aclaradores, pero que le es imposible desterrar, así como el otro conjunto de imágenes asociadas, a esos tres nombres: brote, florecimiento y decadencia. Afirma Wölfflin que si entre los siglos XV y XVII existe una diferencia cualitativa, en el sentido de que el siglo XV ha tenido que crearse poco a poco la perspectiva sobre la cual trabajó libremente el XVI, sin embargo el arte del XV (clásico) y el arte del seiscientos (barroco) se hallan en la misma línea en cuanto "al valor". No emplea la palabra clásico en un sentido de valoración, pues hay un barroco clásico. El barroco o el arte moderno podemos decir, no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es otro arte.

El propósito de Wölfflin es comparar lo concluso clásico con lo concluso barroco. Por concluso, ahí, se entiende una detención abstracta de los caracteres diferenciales, en un momento fecundo de esas dos artes, lo clásico y lo barroco. Lo demás será como una controversia o comparación de formas al hacerlas hablar por contraste de unas y otras. Lo barroco, pues, debe analizarse estéticamente. No debe decirse, en el sentido que lo haría un Taine, que los ornamentos barrocos de las iglesias, se parecen a la religiosidad llena de pompas de los jesuitas, y darse con esta metáfora una explicación. En realidad, hay algo más en el fondo de todo eso; las manifestaciones citadas, de esa época, son solidarias. Ambas formas son detalles de un estilo. Hay que explicar este estilo que es común a las ceremonias del ritual jesuítico y a los retablos ornamentados. ¿Cuáles son las cualidades del barroco? No se trata de describir las emociones que experimentamos frente a una obra barroca.¹ Si uno se emociona frente a una obra del estilo barroco, para Wölfflin, lo que hay que investigar son aquellos caracteres formales que existen en el objeto y que despiertan luego el estado subjetivo de la emoción. Así se expresa: lo barroco tiene carácter pintoresco. Esta palabra connota una repercusión subjetiva, que corresponde en el mundo externo a un monumento de determinada forma. La

¹ Wölfflin. — *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. — Introducción. — La mejor información sobre la teoría de Wölfflin, en español, es la que en 1926 escribió Angel Sánchez Rivero, recientemente fallecido en España.

arquitectura pintoresca es aquella que impresiona, por lo que parece, por la impresión del movimiento, mientras que la arquitectura clásica impresiona por lo que es, por su realidad corpórea.

Wölfflin, adepto de la teoría de la afinidad simpática, que extensamente desarrollamos en el artículo anterior, descompone los caracteres objetivos que nos provocan esa sensación estética de pintoresco. Lo pintoresco se nos aparece como un volumen de masas, a diferencia de lo clásico, que se complace en buscar la línea armoniosa. Lo pintoresco necesita profundidad de planos, rompe con toda regularidad, tiende a lo libre, a lo desordenado. Estos caracteres hacen que lo pintoresco rehuya toda visión clara, abarcable, concisa. Así, lo pintoresco sigue siendo en cierto modo lo ilimitado, lo que a veces no puede definirse, lo abierto e inacabado. Esta evolución que ha seguido Wölfflin, arrancada de una comparación de línea y de masa, nos lleva a la caracterización de un estilo, el barroco, que es para él lo anti-lineal, lo ilimitado, lo irregular, por procedimientos puramente psicológicos. Así hará con el arte de los siglos XV y XVI. Toda su magnífica obra es, pues, una caracterización de estilos. El estilo es el elemento estético más digno de considerar, pues ve en él un sistema de formas que expresan la sensibilidad más íntima de una época. No habrá allí biografías, influencias externas de la ciudad o instituciones políticas, de gobierno o religiones. La evolución de los estilos que estudia, la fundamenta en

cinco parejas de conceptos que sólo citamos, y cuyo encendido desarrollo recomendamos leer a los señores estudiosos. La evolución de lo clásico a lo barroco se explica por: a) la evolución de lo lineal a lo pintoresco; b) la evolución de lo superficial a lo profundo (en sentido de planos espaciales); c) evolución de la forma cerrada a la forma abierta; d) la evolución de lo múltiple a lo unitario; e) la evolución de la absoluta claridad de los objetos a la relativa claridad de los mismos.

Estas cinco etapas establecidas por Wölfflin podríamos aplicarlas a países, como España y no sólo en lo plástico, sino en lo literario. Veríamos así lo lineal: lo superficial (en sentido de planos), la forma cerrada, lo múltiple (en sentido de visión), la absoluta claridad de los objetos, en el arte de Herrera, el arquitecto de los emperadores: Escorial, Casa de Indias, Palacio de Carlos V en la Alhambra, en la poesía de Santillana o Garcilaso, en la prosa de Fray Luis o Mariana o Mendoza, etc. Todo eso, irá a engendrar poco a poco, otro tipo de arte, no inferior, sino distinto. Intermediarios de estos extremos, y participando y nutriéndose de estos elementos, hasta vaciarse en una amalgama genial, poseeríamos a Cervantes, Velázquez y los místicos.

Nuestro examen nos llevaría a realizar *una operación de transvaso* de características. Lo clásico, pues, pasando por transiciones, iría a transformarse, dando lugar a lo pintoresco, a lo profundizable, a la forma abierta, a lo unitario, a la "relativa claridad de los

objetos", de lo barroco de la Sillería y del Transparente de la Catedral de Toledo, o de los altares jesuíticos o de los adornos del palacio de San Telmo. Lo barroco, también en la poesía de los gongoristas anidaría, como pájaro zahareño, y en la prosa y el pensamiento de Quevedo y Gracián. Incompleta tiene que resultar esta presentación de la obra "Los Conceptos fundamentales de la Historia del Arte", asaz documentada y seria, que tiene además el mérito de no pretender explicar la razón de ese ritmo en todo el arte. Habría que extender el estudio dedicado parcialmente allí a esas épocas, a toda la historia del arte y el autor pudorosamente se detiene. Sus estudios, basados en la oposición a la determinante tiranía del medio, como explicación de las artes, se detienen en el umbral preciso en que una generalización podría conducirlos a un gran sistema, con apariencias de suficiencia total como el de Taine. Pero si Wölfflin, sabiamente, se detiene, otros autores, siguiendo la corriente iniciada por él, de explicarlo todo por los estilos, la convierten en una construcción más vasta y atrayente y... peligrosa. Tal es el ejemplo de Spengler.

Para Spengler, el estilo tiende a convertirse en una abstracción metafísica. Y en los diversos ciclos de cultura por que ha pasado o pasará la humanidad, se expresa con un aspecto constante de repetición equivalente. Para llegar a esta convicción, es oportuno historiar un tema que ha interesado muchísimo a la mentalidad europea de post-guerra y que ha

sido considerado de muy diferentes maneras. En 1917 se empezó a publicar en Alemania una obra, de un matemático desconocido, profesor de provincia, llamado Oswald Spengler. La obra se llamó "La Decadencia de Occidente", y fue lo que con legítima certeza debe llamarse un libro de sensación universal. De diez años a la fecha, la obra circula en todos los idiomas y provoca esas actitudes que acompañan a ciertas obras que no poseyendo una gran profundidad filosófica, presentan en un estilo brillante, una variedad inmensa de conocimientos: historia, arte, matemáticas, filosofía, etc., y tratan de explicar en una síntesis verdaderamente grandiosa, los fenómenos históricos y hasta predecir la historia, profetizar hechos. Además, gozó hasta de la oportunidad del momento: perdida la fe de la humanidad en los ideales que cayeron en la guerra de 1914-18, desorientados los espíritus por la ineficacia del evolucionismo y del positivismo, creyeron, buena parte de los escritores de los últimos años, encontrar un nuevo sistema que remplace a los ya desaparecidos, en la obra de Spengler.

Es así, que una frase muy circulada entre los sudamericanos, desde hace tiempo, aquel dogma infeliz de la decadencia de Europa, venía del seno más hondo de este continente, trayéndonos la confirmación de una manera de pensar bastante corriente. Por muchos motivos, la suerte de esta doctrina fue grande; además, si para los europeos era pesimista, para los americanos podría encerrar un optimismo



trascendente. Aunque Spengler no menciona para nada los elementos de futuro que encierra la cultura nuestra, ni cree en sus posibilidades, sino más bien nos considera como un trasplante de lo europeo y asigna a los eslavos el papel de inaugurar el nuevo ciclo de cultura, nosotros, por un golpe de imaginación, podíamos fácilmente suplantar al mundo eslavo y ensayar el libre vuelo de nuestra cultura. Hasta, aprovechándonos de circunstancias cósmicas, como aquella del movimiento traslaticio de las culturas a la zaga del sol, de oriente a occidente. . .

Dicho esto, agregaremos que ya el entusiasmo spengleriano ha declinado mucho, y que no es frecuente encontrar acotaciones y comentarios en torno a lo que pareció ser nueva filosofía, como hace algunos años. Hombres eminentes descartan en Spengler, seriedad filosófica, y le asignan más bien una proyección histórica y social a sus teorías. Aquí, yo vacilo un poco, ante la necesidad de exponer un sistema que tanto se conoce, pero, como debo relacionarlo con la historia de las artes, tal como podrían estudiarse, en vez de seguir los métodos corrientes, no creo ofender los conocimientos del lector, si trato de sintetizar la concepción de Spengler que, dicho sea de paso, es sumamente poética, y ha incorporado al lenguaje del estudioso una serie de nombres y hechos de una resonancia espiritual extraordinaria: lo apolíneo, lo mágico, lo fáustico. . .

"La historia, ha dicho Spengler, no se piensa, se poetiza".

Si algún lector, pertrechado de sabiduría histórica, de buenas armaduras lógicas y filosóficas, a medida que voy exponiendo, va contemplando la sucesión de elementos endebles que pueda presentar el planeamiento de una obra tan vasta y complicada, empiezo por escudarme en las hermosas palabras de Spengler, y espero que, en último término, el panorama que presentaré, pueda ser considerado como un encendido deseo de poetización. La historia, para Spengler, debe concebirse como un organismo que nace, crece y muere como los demás organismos. Todas las culturas, las mayores, son organismos en las que se repite, fase por fase, las etapas de una evolución individual. Cada cultura se desarrolla en un ciclo orgánico determinado por su destino y no por ningún otro, es un ser vivo que se determina en una sublime carencia de fin, como las plantas o los animales. Más aún, las culturas adquieren un alma, y por ese hecho son organismos metafísicos que obedecen a un sino. Niega la existencia de la evolución y se levanta contra el darwinismo, y la concepción admitida en general, que representaba a la historia como una trayectoria ideal, como un progreso continuo, que podría haberse oscurecido en tal época, invasión de los bárbaros, pero que no se interrumpía jamás, en su perfeccionamiento progresivo, desde tal edad de piedra, hasta hoy. La proyección pedagógica de esta concepción rectilínea de las historias y del arte mismo es aquel esquema de probable origen semítico que se sigue en todas partes: Historia antigua, Edad Moderna,

Contemporánea, etc. A esta concepción mecánica, con verticalidad temporal rectilínea, Spengler opone una concepción cíclica y orgánica. La idea de los ciclos históricos ofrece la oportunidad de circunscribir dentro del estudio, culturas que, en general, se consideraban marginales, como sucedía con lo egipcio, lo chino, lo indio, las cuales adquieren desde ese instante importancia directa, focal. Sabemos que en la dirección conocida, esas culturas se estudian tangencialmente, pues el eje del conocimiento histórico lo constituye la línea greco-romana, hebraica y mundo occidental.

Esta concepción de la historia en ciclos, es una reviviscencia de la que ya había sido señalada por Juan Bautista Vico, pero Spengler confiesa que los orígenes de su manera de concebir lo histórico se encuentran en Goethe y Nietzsche. En la forma estructural de su obra existe un aliento lírico y poderoso, y no es difícil reconocer en muchas partes, la comunicación de Goethe, en un sentido de universalidad y dominio de conocimientos, y la impregnación de Nietzsche, en la audacia y el dominador entusiasmo que circula, en forma de riquezas de lenguaje y relámpagos geniales, por la vasta construcción spengleriana. Señálanse otras contribuciones más:¹ una, sería la manera de concebir la vida como consecuencia de leyes morfológicas y de leyes causales, que es un aporte del vitalismo de Bichat y Claudio Bernard u organicismo, que conocen nuestros estudiantes de

¹ Alberto M. Erkin — *La nueva filosofía de Spengler*.

filosofía; otra sería la misma formulación de Coulanges y Eduardo Meyer, contra la división de la historia en tres partes; otra, más vieja, podría ser la noción del devenir heraclitano, o contemporáneamente hasta el mismo bergsonismo, con su *haciéndose* o ya realizado, y la intuición, como elemento de conocimiento, aplicado a la historia. Podría hacerse aún más: considerar esta concepción como una trasposición a la historia, de la cósmica visión de los mundos, los islotes planetarios, realizando sus ciclos de vida sin comunicarse entre sí, flotantes en archipiélagos. En éstos predominaría un elemento espacial, mientras que los ciclos spenglerianos, pertenecerían al tiempo. El imprescindible éter en el cual sobrenadarían, madurando y muriendo los ciclos, a modo de islotes, sería el tiempo. Con tales elementos, manejados con maestría y seducción, Spengler ha realizado una síntesis formidable. Los conexas con los conocimientos vastísimos del mundo antiguo y moderno, se posesiona de las diversas ideas y les encuentra un sentido de unidad y coordinación, las vigoriza y las relaciona entre sí, deduce nuevos principios, y despierta una nueva manera de comprenderlos, hasta construir, si no con solidez perdurable, eso lo dirá el porvenir, pero al menos con una magnífica armazón pensante, un sistema, que si no es nuevo, separado en sus detalles, impresiona en su conjunto, como algo jamás realizado con anterioridad. Teniendo cada cultura su desarrollo morfológico, siempre el mismo, que se repite con la insistencia de un símbolo, el

hombre de hoy, no es por su inteligencia, el producto de la evolución del hombre de la antigüedad. La cultura antigua y la de hoy difieren como la vida de dos planetas. No podemos comprender el pensamiento de los hombres de otras culturas, ni el contenido de su inspiración, ni la verdad real que había en sus almas. Nuestra limitación en ese orden es grandísima. La homogénea familia humana, constituida por las tradiciones, lo de ayer, y las realidades de hoy, no existe nada más que en apariencia. De tiempo en tiempo brotan culturas, parciales agrupaciones de seres, que participen de un destino en cierto modo trágico. Hasta ocho culturas señala Spengler: la egipcia, la babilónica, la india, la china, la greco-romana, la árabe, la maya o de México y la occidental. Hay culturas malogradas, detenidas en germen: la persa, la helénica y la incásica.

Estos organismos gigantescos, constan de sus etapas: primitiva, de florecimiento —y decadencia—, y poseen una duración aproximada, que se repite como un símbolo. Se fija hasta un período milenario para cada cultura, con sus desarrollos en forma de arcos invariables.

Los hombres en cada período poseen una determinada aptitud para ver la vida, comprender y narrar la historia. En estos organismos metafísicos florece un arte, una moral, filosofías, costumbres. Toda una atmósfera circundante le es propia a la cultura que así se desarrolla, y encarna y estabiliza su propia alma en instituciones, desde las más elevadas a las

más simples, que son incomprensibles para las otras culturas. Los griegos poseían su metafísica, sus matemáticas, que sólo eran verdaderas para ellos; para nosotros son falsas. El historiador las considera como el símbolo de lo griego. Nuestra cultura occidental posee su mundo y su naturaleza, que no son verdaderas nada más que para nosotros. Son falsas para los hombres de otras culturas. Pueden señalarse los símbolos primarios de una cultura. De pronto se manifiesta en un país, un nuevo sentimiento del mundo externo, una comprensión de la naturaleza, y del espacio, que en primer término, constituyen el símbolo primario de una cultura.

La idea de espacio representa simbólicamente el carácter del alma a la cual pertenece. Encierra el concepto que el alma tiene del mundo y se halla bien expresada en su arquitectura y en su matemática, y más, en su misma vida material. Así, dice Spengler que la cultura griega fue euclidiana y la nuestra es multidimensional. ¿Pero, cómo y por qué causas, se manifiestan estos organismos de esa forma y en tal época y en tal país? Spengler no es un explicador. Se complace en narrar lo que sucede, hasta fijar su devenir por intuiciones puras, pero no satisface jamás a aquella pregunta. Se defiende con imágenes y símbolos o emblemas cifrados o ideas de oculto sentido, que no pueden descifrarse, como aquella del "Sino". Hay momentos en su exposición en que el arrebató poético predomina, o sostiene una sólida armazón científica o filosófica, como ocurriría

en un Lucrecio de este siglo.¹ La inteligencia nunca sabrá cómo, ni por qué brotan esas almas, que se presentan como nuevas. Mariposas nacidas al azar, de un capullo cósmico desconocido, vienen del infinito, como pudo venir la vida, tal vez. Pertrechada de una concepción propia del espacio tenemos, en tal época, desarrollándose una cultura, que tiende a realizar su *sino*, movida por una especie de fatalidad celeste, materializándose en sus caracteres que perdurarán. Es el arte y es la ciencia, que se manifiestan en ese momento. Se puede tomar una cultura en determinado instante de su presentación y vemos una igualdad en todas sus manifestaciones externas: su arte, su matemática, su legislación, sus guerras, su modo de conquistar o colonizar, se asemejan entre sí por caracteres que Spengler acumula copiosamente. Todo eso constituye el símbolo del sentimiento que el hombre tiene del mundo, en esa cultura. Si tomamos otra época, encontramos siempre una correlación igual. Hasta podemos tomar dos culturas ya realizadas y comparar sus símbolos expresivos, en su decadencia o en su crecimiento y vemos que son semejantes.

Las artes, por ejemplo, de un período de decadencia, tienen en cada ciclo de cultura, una analogía, como el pensar, la manera de ver la vida de dos hombres ancianos, aunque jamás se hayan visto,

¹ Esto, fue escrito en 1928 y leído en la Universidad. En 1929, encontramos en Waldo Franck, *Europa Destruída* (1929) lo siguiente: "La obra de Spengler es un poema en el cual las nociones metafísicas y estéticas de hoy son los personajes y la materia".

guardan cierta semejanza ya en prudencia o sabiduría o dulzura. Desde la página 275 del Tomo I a la página 187 del Tomo II, se encuentra compendiado lo que de Spengler puede aprovecharse para estudiar las artes. Un capítulo que comprende la descripción del alma apolínea, del alma fáustica y del alma mágica, completado con aquellos otros capítulos que estudian las artes plásticas: El desnudo y el retrato y La forma del alma. Considero que la lectura de esas páginas puede hacerse con prescindencia de lo demás de la obra, por un entusiasta del arte o estudiante o crítico de arte, que fuera además un serio investigador de las ocultas fuentes de la belleza. Con gran provecho para todos y sin peligro. Completaríase esa lectura con la de la introducción de la obra, lo mismo que con un resumen breve de "La Decadencia de Occidente", aunque esto último sea más bien innecesario y hasta imprudente en cierto modo, pues la forma brillantísima como se plantean las culturas y su desarrollo, puede provocar una adhesión sin medida, ni seriedad a un conglomerado de teorías que tienen que resistir aún a infinidad de objeciones.

Spengler dará el calificativo de apolínea al alma de la cultura antigua, que eligió como tipo ideal de la extensión el cuerpo singular, presente y sensible. Esa denominación la hizo Nietzsche inteligible para todos. Frente a ella coloca el alma fáustica o faustiana, cuyo símbolo primario es el espacio puro, sin límites, y cuyo cuerpo es la cultura occidental que comienza a florecer en las llanuras del norte, entre

el Elba y el Tajo, en el siglo X, al despuntar el estilo románico. "Apolínea es la estatua del hombre desnudo, fáustico es el arte de la fuga musical". Se recordará muy bien que a principios del siglo XIX, se le llamó a Chateaubriand, por lo atrayente de su estilo, el *encantador*. *L'enchanteur*, el mágico que domina por la seducción de su estilo al resto de la prosa francesa de su siglo. Gran colorido, musicalidad, ritmo, ondulación, cierta ampulosidad oratoria, eran los atributos de ese estilo. Para que se note de qué elementos líricos poderosos se vale Spengler para sostener su denominación a las culturas griega, árabe y contemporánea, citaré íntegro este párrafo:

"Apolíneos, son la concepción estática de la mecánica —los cultos sensualistas de los dioses olímpicos, los Estados griegos— con su aislamiento político, la fatalidad de Edipo".

"Fáusticos son la dinámica de Galileo, la dogmática católico-protestante, las grandes dinastías de la época barroca con su política de gabinete, el sino del Rey Lear, y el ideal de la mujer, desde la Beatriz del Dante a la parte final del segundo Fausto". "Apolínea es la pintura que impone a los cuerpos el límite de un contorno, fáustica es la que crea espacios, con luces y sombras, y así se distinguen una de otra la pintura al fresco de Polygnoto y la pintura al óleo de Rembrandt. Apolínea es la existencia del griego, que llama a su yo "*soma*", que no tiene idea de una evolución interna y carece, por lo tanto, de una historia verdadera, interior o exterior. Fáustica,

es una existencia conducida con plena conciencia, una vida que se ve vivir a sí misma, una cultura eminentemente personal de las memorias, de las reflexiones".

(Una objeción primordial, para que los sutiles mediten. ¿Cómo Spengler, un hombre de la cultura fáustica decadente, se siente capaz hoy, de comprender el alma griega o la árabe, y retratarla con rasgos tan definidos? ¿No habíamos quedado que los hombres de una cultura no podrían sentir la verdad de otras culturas? ¿Cómo un hombre fáustico, además, en el último eslabón de este ciclo, es capaz de enseñarnos como hace Spengler, cómo era, no ya el griego de la decadencia, lo cual no sería contradictorio, sino el griego del florecimiento o del principio de aquella cultura ya realizada?) Spengler nos dirá que el griego se interesaba sólo por lo presente, simbolizado por la columna dórica, construida ésta, al principio de madera, material fugaz. Igualmente el matemático apolíneo sólo conoce lo que ve y comprende, mientras el fáustico, el de hoy, penetra en una zona de abstracciones y no se pierde en el laberinto de lo tridimensional.¹

El hombre apolíneo realizó la misión de atraer el universo hacia sí mismo; de hacer finito lo infinito. Los apolíneos no se ocupaban del pasado histórico ni exploraron mucho el futuro. Estaban bajo el imperio de lo presente, lo limitado. Lo infinito no les interesó bajo ninguna concepción simbólica. En el arte, la forma más alta de la expresión apolínea es la estatua.

¹ Spengler: Capítulo I. — *El Sentido de los Números*.

En ese símbolo artístico, el antiguo expresó lo presente, lo finito, en figura corporal, y se equivale a los otros aspectos del alma apolínea; la indiferencia por el pasado y el futuro, el mismo carácter de las ciudades griegas, y la poca audacia de los navegantes, que nunca se apartaron mucho de las costas. Ulises, lo sabemos muy bien, navegó siempre, buscando cautamente la configuración de los archipiélagos sagrados.¹ En el idioma griego no existía la palabra para nombrar el espacio. Ellos carecían de la penetración con el paisaje, no tenían el sentimiento del horizonte, de las distancias, de las nubes. La misma idea de patria no abarcaba la idea de gran nación, sino que se limitaba a lo que podía ver desde la ciudadela de la ciudad. Así como el apolíneo se conformó con lo finito, el moderno busca lo infinito. "El principal símbolo del alma fáustica es el espacio sin límites".

El hombre fáustico es aventurero, desafiador. Sófocles, representó la tragedia del hombre que sólo desea ser, mientras que modernamente, Shakespeare, personifica la tragedia del hombre que se dispone a vencer. Las catedrales góticas expresan el deseo de infinito del hombre fáustico, quien las hace musicales con los campanarios, y más tarde crea la música moderna, que es la más alta representación estética del hombre de hoy y de su deseo de infinito.² La

¹ Podría ensayarse, con gran riqueza de argumentos y datos, un estudio de la conquista y colonización españolas en América, como epopeya religiosa y militar, realizada bajo la inspiración fáustica.

² Ver la exposición de la obra de Worringer, más adelante.

música del fáustico se contrapone a la estatua del apolíneo. Además, creó las matemáticas modernas, que se preocupan ante todo de cantidades infinitas, el cálculo de Leibnitz, la música del Parsifal de Wagner y el Fausto de Goethe, obras con las cuales culmina el imperialismo creador de lo fáustico. Pero, el ciclo occidental se halla en su ocaso. El último estadio de las culturas, está constituido por las civilizaciones. Toda cultura es el cuerpo vivo de un alma, y toda civilización es la momia de ese cuerpo. Nosotros entramos en 1800, al período de civilización, equivalente de la decadencia. Hay que aceptar este sino, que es irremediable. Los que quieran modificarlo son charlatanes, dado que por principio es imposible sustraerse a ese imperio que nos precipita. "Cuando el término ha sido alcanzado y la idea, la muchedumbre de posibilidades interiores se ha cumplido y realizado exteriormente, entonces, de pronto, la cultura se anquilosa y muere, se cuaja su sangre, se agotan sus fuerzas, se convierte en civilización". Eso es lo que significan las palabras egipcismo, bizantinismo, alejandrinismo, en el lenguaje de la filosofía de la historia. El cadáver gigantesco, tronco reseco y sin savia, puede permanecer erecto en el bosque siglos y es el caso de China, de la India, del Islam. (Observemos que existen también sistemas filosóficos muy vastos que participan de este destierro trágico de las culturas. El de Spengler, el de Spengler... ¿No quedará este último sistema como un acueducto gigantesco, inmóvil en sus arcos de ciclos, sobre el fluir del tiempo?). Las grandes ciudades, Alejandría o Roma, en la an-

tigüedad sustituyen a los pequeños núcleos creadores campesinos. El ateísmo es producto de civilización y emana del residuo terrestre de una cultura que fue. Todo eso es caducidad, como las tendencias socialistas que representan hoy al estoicismo romano. La creación artística espontánea es reemplazada por la invención artificial, de formas pseudo-nuevas, que no son sino viejas fórmulas remozadas por los hombres de hoy, quienes a su vez son más teorizantes que capaces de enriquecer el cosmos con creaciones grandiosas.¹ En arte, son característicos de estos períodos descendentes los románticos y naturalistas. La pintura y la arquitectura, a partir de Miguel Angel y de Rembrandt, puede afirmarse que no existen y en la música se buscará lo enorme con Wagner y Lizst, y en arquitectura, lo gigantesco (New York). Quedarán algunas posibilidades pero serán sólo expansivas y nada originales, como el imperialismo, el racionalismo, las dictaduras. Esto, y mucho más, constituye el estado de civilización, entre cuya decadencia flota el hombre europeo. El nuevo ciclo lo iniciarán los eslavos, de quien Spengler es el Bautista. Esta concepción de la historia tiene su método y es el fisiológico, y su herramienta, que es la intuición. Hay dos modos esenciales de conocimiento correspondientes a dos objetos de conocimiento: de un lado está la naturaleza, y de otro, la historia.²

¹ Spengler — *El problema de la Historia Universal*

² Morente. — *Europa en Decadencia*. — El autor español, que condensa esta parte de la teoría de la *Decadencia*, no aprovecha el momento para destacar la enorme cantidad de elementos que Spengler ha sacado de la obra de Bergson.

La naturaleza, es lo permanente, el conjunto de las cosas y las apariencias. Para su conocimiento, el instrumento adecuado es el concepto, clasificador, ordenador y establecedor de leyes intemporales. Pero además de la naturaleza, teníamos la historia. El *sucedér puro*, la *vida haciéndose*, frente a la *vida hecha*, de Bergson. Este transcurrir, este devenir, este fluir, sólo puede ser conocido por la intuición que penetra en las cosas vivas y se entera de su significado y símbolo. Esta intuición es la que ha dirigido toda la concepción de Spengler. "La poesía y la investigación histórica tienen entre sí próximos parentescos". Agreguemos, que el hombre se halla, aquí, dominado por un principio de causalidad feroz. Las ideas de libertad interior que la filosofía moderna defiende y que constituyen el orgullo de nuestra razón, el libre albedrío, rechazan estos ciclos culturales, más fatalistas aún, que el determinismo más cerrado.

La ley suprema, siendo la causalidad, la moral no depende de la libertad del hombre; éste permanece encerrado en el sino que impregna todo el ciclo cultural que le tocó en gracia. No puede haber un pesimismo mayor. La concepción del mundo de Spengler es naturalista; un proceso de naturaleza es el desarrollo espiritual. Es difícil aceptar esto. Spengler, a fin de cuentas, es partidario de un naturalismo vitalista que conduce a un paralizador determinismo. Débiles también son los fundamentos que desde el punto de vista de la lógica presenta Spengler. Rickert los ha combatido con éxito. La

idea de una concepción morfológica de las culturas es completamente apriorística, puede valer como una concepción poética para una cosmogonía en pleno siglo XX, una cosmogonía sin Dioses y sin cantos, pero no para una filosofía de la historia. Rickert dicen que los fundamentos lógicos de esta morfología estaban refutados mucho antes de ser escritos.¹ Señalemos, por fin, que según Messer, la crítica científica, ha demostrado que, con frecuencia, Spengler, o conoce mal el material de la historia o lo violenta para que concuerde con su teoría.

En lo que exclusivamente se refiere al Arte, pueden separarse del sistema spengleriano, una serie de observaciones e interpretaciones que, seguramente quedarán incorporadas a las estéticas futuras. La profundización realizada en el estudio de la cultura egipcia, el lenguaje expresivo en arte, la arquitectura de la ventana, y otros muchísimos temas. La historia de los estilos como organismos, al final del Tomo I —escrito bajo la inspiración de Goethe—, quien señalaba en ellos un lento crecimiento, un momento brillante de plenitud y una gran decadencia. Ahí está toda la morfología de la historia de los estilos que no tienen nada que ver con la personalidad de los artistas. Por el contrario, el estilo es el creador del tipo del artista.

La iniciación del Tomo II de la obra se presenta con el capítulo de la Música y lo Plástico y desde ya asistimos a una declaración sistemática y atrayente,

¹ Messer — *La filosofía actual*

que constituyó el tema desarrollado por mí en ensayos anteriores. Desarrolla esta verdad psicológica admirable hasta parecer una paradoja. "Las artes plásticas son innumerables, y entre ellas debe incluirse a la música". Prosíguese con la exaltación del grupo de las artes apolíneas y las fáusticas, y la caracterización de los períodos de la música occidental. Cuando considera al Renacimiento como un movimiento que, al ir contra lo gótico fue antimusical, señala un agudo sentido de aquella época, y coloca frente a frente dos aspectos no sospechados del arte de Occidente. "El arte griego es euclidiano, ignora el infinito, la perspectiva, el estrato, mientras que el arte de occidente, expresa, bajo forma de imagen, en el dominio del sentido, las concepciones que presidieron el origen del análisis matemático". Los aspectos que caracterizan al arte de occidente son la fuga y el contrapunto. Estas son dos imágenes que aparecen siempre a lo largo de la Estética de Spengler. Incluíamos en ésta, el gran Capítulo V, que desarrolla la idea del alma y el sentimiento de la vida. Sub-capítulos dignos de meditación y amplio desarrollo, los hay allí, como el que compara la tragedia antigua de la actitud, y la tragedia fáustica del carácter. Pero es imposible condensar el total aporte y la rica contribución de Spengler a la historia del arte. Merecería una serie de ensayos ése solo tema, además de las reacciones que provocaría. Aunque el sistema en total careciera de fundamentos lógicos y metafísicos y quedase en la historia de las culturas, como la imagen,

también él, de un organismo fosilizado y gigantesco, sistema detenido, con sus ciclos, como arcos de acueducto romano, paréceme que lo más vivo de esa vasta obra de síntesis, está precisamente en los estudios sobre el arte, y que, en el futuro, va a ser difícil prescindir de la contribución spengleriana en ese orden de disciplinas.¹



Max Scheler desarrolló sus ideas sobre la cultura y el saber, en una conferencia, no muy extensa, pronunciada en Berlín hace unos años. Empieza pintándonos un panorama sombrío de Europa, en el que alternan lamentaciones del más variado gusto, desde la que provoca la destrucción de los escritos de la vejez de Tolstoy, realizado en Rusia, hasta el destierro de Unamuno, y el apogeo de lo que él llama intuicionismo superficial de Bergson. Toda una serie de hechos afecta hondamente al escritor, quien pasa después a expresarnos lo que, para él, constituye una cultura. ¿Cuál es la esencia de una cultura? ¿Cómo se produce la cultura? ¿Qué especies y formas del saber y del conocer condicionan y determinan el

¹ Nota — Es posible que la aspiración final de toda esta difícil síntesis que he hecho, tenga por mérito lo siguiente: proclamar, sobre todo lo demás, la superioridad de la parte de la obra de Spengler que se consagra a estudiar el arte apolíneo o el faustico e insistir en su gran valor, como contribución al estudio de las artes y los estilos. No conozco autores que tengan hecha tal separación radical ni que hayan preferido a Spengler por sólo ese motivo. El resultado práctico de esa separación, sería el de incorporar a Spengler en los estudios de Filosofía del Arte de nuestras Universidades.

proceso mediante el cual el hombre se convierte en un ser culto?

"Cultura es una categoría del ser, no del saber". Es la acuñación, la conformación de ese total ser humano, pero no aplicando el cuño a un elemento material, como en una estatua o cuadro ocurre, sino vaciando en la forma del tiempo una totalidad viviente, una totalidad que no consiste nada más que en fluencias, procesos y actos. A este existir del sujeto así plasmado corresponde en cada caso un mundo, un microcosmos, que es también una *totalidad* que refleja en todos sus miembros y partes, en una especie de proyección objetiva la forma plástica y fluida y viva de esa persona y no de otra. Es un mundo integral, no parcial de tal objeto del saber que el sujeto posea, que reproduce en todas las ideas y valores esenciales de las cosas, todas esas esencias que el gran universo real, uno y absoluto, realiza según un régimen de accidentalidad nunca plenamente conocido por el hombre.

Ese universo, resumiéndose y resumido en un individuo humano, es el mundo como cultura. Platón, Dante, Goethe, Kant, tienen así, su mundo (Max Scheler). Aspirar a una cultura, es buscar con clamoroso fervor una efectiva intervención y participación en todo cuanto, en la naturaleza y en la historia, es esencial al mundo; significa lo que coloca Goethe en labios del Fausto; querer ser un microcosmos. Dice Scheler: "Tal proceso, mediante el cual el mundo grande, el macrocosmos, se concentra en

un foco espiritual de carácter individual y personal, el microcosmos". Este convertirse en mundo una persona humana, por el amor más el conocimiento, son dos expresiones que designan dos direcciones distintas en la consideración del proceso plástico, que se llama educación personal o cultura. El mundo se ha perfeccionado realizándose en el hombre; el hombre debe perfeccionarse idealizándose en el mundo. El problema de Scheler, pues, es el de la autorrealización de la cultura en el yo. Cultura, es el proceso de autoconstrucción del yo que derrama, plasma, en el vaso del tiempo, una totalidad viviente. El hombre, en su ser más profundo es un puente arrojado entre lo irracional y lo divino.¹ El proceso de la cultura es de humanización, de profundización en los contenidos del hombre. Este proceso se aleja del sentido de Nietzsche, y reconoce como verdaderamente humano, no aquello más descendido, lo realmente infrahumano, sino aquello en que lo humano, entra en contacto con lo divino, o sea, el conocimiento, que es lo que caracteriza al hombre, y lo que lo define como espíritu y lo hace partícipe de lo Divino y de los Seres Superiores; todo eso que es, en su esencial contenido, conocimiento puro. Proceso de humaniza-

¹ Esso, Max Scheler lo expresa en otro lenguaje, como en los aforismos. *El hombre es un callejón sin salida . . . y es una salida al mismo tiempo*. Fisiológicamente, el hombre es un callejón que no tiene salida, en cuanto a su condición de ser natural y vital; es un término y la final concentración de la naturaleza. Pero si se le considera como posible automanifestación del espíritu divino, por el poder de salvación, el hombre puede ser una magnífica salida del callejón en que se volcó su forma animal.

ción que es una verdadera obra interior y creciente de auto-deificación.¹

Sólo en la sabiduría se realiza el hombre a sí mismo.

Pero saber, no es sólo conocimiento abstracto sino que es una categoría del Ser, y su finalidad exterior es el autorrealizarse del yo en la cultura. El saber no tiene su fin en sí mismo, sino que se orienta al devenir del espíritu en el mundo exterior. Así, para Scheler hay tres fines supremos del devenir, a los cuales el saber puede y debe subordinarse.² Culto no es el individuo aquel que sabe y conoce muchas modalidades contingentes, ni quien es capaz de predecir y dominar por leyes un máximo de hechos; el pri-

¹ En estos comentarios últimos, yo he seguido a Max Scheler, a través de la interpretación de Virasoro (Ver "*Una teoría del yo como cultura*") — Más adelante, una frecuentación detenida de los mismos pasajes de Max Scheler, me ha hecho ver claramente que en todos ellos, en el fondo, hay ideas ya conocidas de Pascal. Lo esencial de la antítesis de la "misericordia y grandeza" del hombre, puede ser expresado de otra manera, después de algunos años de teorías y conquistas biológicas, y así lo hace Max Scheler. Por ejemplo, aquello de que el hombre es el esclavo de su corteza cerebral, porque su cerebro es el órgano más frágil de todos, ya que no puede regenerarse si se lesiona y tampoco puede desarrollarse más filogenéticamente. Aquello de que ese cerebro ha caído en una anquilosis vital sin posibilidades de perfección, y que, por lo tanto el hombre, el ser más *cerebrado* de todos tiene más fugaz existencia. . . Todo eso, conduce a formarnos el hombre vital de Max Scheler, que, en el último término, es el mismo ente pascaliano o sea el junco pensante. La misma idea salvadora de auto deificación está ya expresada en Pascal, al proclamar grandiosamente la dignidad del pensamiento en el hombre.

² Para Max Scheler, los tres fines del devenir humano son: el saber culto, el saber de salvación y el saber práctico. El saber culto significa el devenir y total desenvolvimiento de la persona que "sabe" y su interpretación se verá en el curso de este ensayo. El saber de salvación, es el saber, cuyo fin es la Divinidad, y que el mismo autor buscó al final de su vida. Oscuramente lo llamó así: "al devenir del mundo y al devenir extratemporal de su fundamento supremo, esencial y existencial". El saber del dominio práctico, es la finalidad de dominar y transformar las cosas materiales, para lograr propósitos humanos, etc., etc.

mero es un erudito, el segundo un investigador. Culto es el que posee una estructura personal, un conjunto móvil de esquemas ideales, que construyen, apoyándose entre sí, la unidad de un estilo, y sirven para la intuición, el pensamiento, la valoración y el tratamiento del mundo y de las cosas contingentes del mundo. El saber de salvación, la autodeificación, es un saber acerca de la existencia, la esencia y el valor de lo absolutamente real de las cosas, o sea un saber metafísico. Cultura, no es querer hacer de sí mismo una obra de arte. Es justamente lo contrario del narcisismo, que tenga por objeto su propio yo, su belleza, su virtud, su saber. Es lo contrario de tales complacencias. El hombre no debe ser una obra de arte. Su cultura se verifica y se cumple, en la acción, dentro del mundo y con el mundo, en el dominio de las existencias y pasiones, en el amor, ya referido a las cosas, al Estado, al prójimo y por último, en la intención de un auténtico acto deificador. Sólo el que quiera perderse por causa noble o de cualquier especie de comunidad, —sin miedo—, sólo ese ganará su propio y genuino yo.

Para Scheler, la cultura griega es el ejemplo de realización del saber como cultura, es decir, del saber orgánico. Nótese la profunda diferencia con Spengler. La cultura hindú busca realizar el saber de salvación deificador. Allí domina tanto ese saber, como en Europa el sentido práctico y técnico. Europa, a partir del siglo XII, aspira a dominar el saber práctico de las ciencias positivas y especiales. Positivismo y prag-

matismo son aspiraciones filosóficas actuales de ese sentido que se apoderó de Occidente. Ha llegado la hora de que se abra camino una nivelación, una integración de esas tres direcciones parciales del espíritu. Bajo ese signo debe erigirse la futura historia de la cultura humana. La idea humanística del saber culto, tal como la encarna, del modo más sublime, Goethe, ha de subordinarse a su vez y ponerse, por último fin, al servicio del saber de salvación. Recuérdese el Fausto y el final de la segunda parte. En definitiva, todo saber es de Dios y para Dios. Vemos que Scheler termina en un misticismo superior; no somete al hombre a un principio de causalidad que lo arrastra en el desarrollo morfológico de las culturas, sino al contrario, la cultura, es una realización del propio hombre, una relación ajustada del hombre con el mundo, en donde se plasma en carne y pensamiento, para dominar en el tiempo y afirmarse, enraizándose, a modo de núcleo engendrador imprescindible de las culturas.¹

* * *

Convendría que en los programas de filosofía del arte o de teorías literarias, existiera un espacio en blanco para llenarlo con las nuevas interpretaciones, por más discutibles y absurdas que parecieran. Es un hecho que, así como en ciencia, las Universidades

¹ Max Scheler — *"El Saber y la Cultura"* — La tesis sostenida en este libro se amplía en otro *"La posición del hombre en el Cosmos"* — Los autores alemanes que se comentan en este ensayo, participan en cierto modo de una limitación común: todos ellos provienen de ideas que se hallaban en potencia en Goethe y Nietzsche.



viven en contacto con el ambiente de la investigación y recogen la última teoría, o reflejan con orgullo las más recientes hipótesis, sin medir que mañana pueden ser superadas y olvidadas, en arte, en cambio, predomina un criterio tradicional y de recelo para la novedad.

No hay peligro alguno, en dejar un espacio en blanco en los programas para comentar, certeramente, las más recientes teorías, o exponer las novísimas estéticas que van construyendo con sus impulsos creadores, y aún con sus exageraciones o con lo que acarrearán de las viejas creencias y lo presentan como nuevo no siéndolo, la realidad artística exterior, viva, fluida, que viene a golpear en forma de marea creciente, sobre el murallón de la universidad. Ese espacio en blanco, tendría una misión parecida a la del altar desierto que los últimos helenos dedicaban a un Dios desconocido, y que San Pablo aprovechó para presentarles, sobre el basamento vacío, la figura del nuevo Mesías, corporizado en las tierras de los hebreos y que se adelantaba a dominar sobre las civilizaciones de Occidente.¹



Se ha hecho aquí una exposición comentada de algunas maneras de encarar las artes; su historia y su filosofía, enlazándolas con las culturas, y con la intención de libertar a la historia del arte de los procedimientos habituales de estudiarla, es decir conside-

¹ Al final del capítulo hállase un *Programa* de Estética, de acuerdo con estos principios.

rándola en etapas sucesivas y dividiéndola en edades como se ha hecho artificialmente. Es posible imaginar y hasta ensayar otros métodos, para el estudio de las artes. Además, vemos cómo las teorías de Taine no satisfacen ya, y que se prefieren mejor los estudios de los estilos, o bien la morfología de los ciclos artísticos, o por fin, el continuo hacerse del yo, hasta deificarse, como procedimientos para seguir estos estudios. Hay que tratar de explicar las raíces humanas y secretas que han levantado los monumentos y los cuadros y construido el mundo de las sinfonías, sobre el corazón de los diferentes hombres, en todos los siglos. Cómo, por tales medios, han expresado sus angustias, sus deseos esenciales, su afán de perdurabilidad, sus potencias inmortales. Esto, vale mucho más que describir las obras de arte que el hombre ha realizado, por los caracteres exteriores, clasificar los estilos, las escuelas, medirlas y compararlas fría y sabiamente, disponiéndolas en el tiempo, en los vasos de las edades prehistóricas o modernas. Es preferible, me parece, imaginar con Max Scheler una cultura o un arte realizándose por el individuo, solo, imponiendo su yo, frente al cosmos, en una suprahumanización sublime. O imaginar con Spengler, el nacimiento de los ciclos. Al morir de cada uno, en una como diluvial extinción, levántase otra cultura en el mundo. Continuaríase reproduciendo, con la regularidad de los milenios, el mito de Deucalión, de la prosapia de Prometeo, quien, volvía a poblar la tierra después del diluvio, arrancando piedras, y arrojándolas lejos,

mientras asistía, deslumbrado, a la transformación de estas piedras, en organismos; en hombres nuevos y fuertes.



En párrafos anteriores, al hablar de los tipos de imaginación creadora, citando las divisiones de plástica y de difluyente, establecimos varios ejemplos de la insuficiencia de las clasificaciones sistematizadas en psicología. Lo extremadamente difluyente, con predominancia de contornos vagos, inexpressables y fluidos, que en la música se vuelca, y se personifica en ella, todo eso, pasaba a identificarse, por muchos motivos, que enumeramos, con lo plástico más representativo, es decir, con la arquitectura. Hoy mencionaremos otras aproximaciones.

Así, las arquitecturas góticas fueron creadas con un afán de luminosidad y musicalidad. La luz y la música anidaron en ellas; la luz, penetrando por los ventanales, confundándose con los inciensos del rito y los cantos, transformó en elemento difluyente la plástica interior. A su vez, la imaginación de los hombres medievales, por medio de la corporización de supersticiones, por el simbolismo de los terrores místicos, se materializó en las quimeras, gárgolas y monstruos que, cristalizándose sobre el esqueleto de la catedral, le dieron a ésta, perdiéndose en las alturas y en la atmósfera nórdica, un aspecto difluyente también, de inmaterialidad y vibraciones vivísimas. Sin referirnos por ahora a las formas de madurez excesiva, como la flamígera del período último, concre-

tándonos a los primeros tiempos de la construcción gótica, tenemos ejemplos claros ahí, de cómo, anidando sobre lo plástico, puede ejercer una acción transformadora, lo difluyente. La posición adoptada por nosotros desde el principio, de identificar la creación artística predominantemente con las creaciones subjetivas individuales, oblíganos, al hablar de los estilos, a establecer una correlación más. Al mencionar el estilo, nos encontramos con una expresión aplicada a la creación artística, a las artes de una época determinada, que no obedece a una clara exposición y que puede dar lugar a tantas definiciones como sistemas de estéticas se organicen. En lo psicológico o en lo moral, el carácter tiene una posición determinada, idéntica al estilo en arte.

¿Qué es el carácter? Un hombre que tiene carácter es el que posee voluntad, actividad consciente, reflexiva, instintos rechazados junto con los impulsos, bajo férreos dominios. Aquí el carácter es sinónimo de poder personal o personalidad. Originalidad muy señalada que se mantiene unida y de acuerdo en todos los actos de la vida. Sabemos lo difícil que es desmembrar los elementos que se acumulan en esta actividad sintética. Y las falsificaciones del carácter, que existen y nos confunden, mezclándose con la psicología de la mentira y la sugestión colectiva, en lo real, o sirviendo para el análisis sutil en las ficciones de teatro o de novela. Con el estilo, ocurre lo mismo; es una actividad sintética. Se sabe, circula desde el

humanismo renacentista aquello: el estilo es el hombre. Lo que confirma lo que dijimos al principio: el estilo es el hombre; el hombre es el carácter; el estilo es el carácter del hombre aplicado al arte, refiriéndose al arte que cultiva, o reflejándose en él. Señálase una observación que no debemos olvidar. Así, psicológicamente, pura y exclusivamente, sin relacionarnos con la moral, el carácter es lo que diferencia a un individuo de sus semejantes. Un individuo sin carácter, débil, plástico, oscilante o abúlico, tiene ese carácter; es decir, goza de la característica de no tener carácter. Aunque dadas las confusiones a que ceden lugar las palabras, sería mejor dejar la palabra carácter para el primer ejemplo, y característica, aplicarla al sentido últimamente citado. Bien. Así, trasladándonos al estilo, podríamos decir que también en muchos casos el estilo de tal escritor consiste en no tener estilo. Es una mezcla de influencias, imitaciones y clisés de gremio o de escuela, que lo señalan entre los escritores por eso, precisamente, por la falta de estilo. El fenómeno de no tener estilo, puede ser personal o puede aplicarse al arte de toda una cultura. El periodismo, cultivado continuamente, ha creado una multitud de escritores cuyo estilo precisamente es ése: no tienen estilo. Se conoce inmediatamente al editorialista cuando se decide a salir de su medio de generalidades y de información, y se dedica al teatro o a la novela; se traslada cómodamente allí, con su falta de estilo, como un planeta con su atmósfera.

La persona en ese ejemplo, ha sacrificado su personalidad íntima a una institución, que lo ha desindividualizado en mayor o menor intensidad en la manera de escribir. Todavía más: lo que el periodismo suele hacer con la persona que se interna en él, es lo mismo que realizan las ciudades de progreso rápido, de fácil desarrollo, con su personalidad histórica o espiritual; lo que hacen nuestras ciudades en su mayoría. Tenían un perfil inconfundible, hace unos cien años. Coloniaje por un lado, coloniaje en amalgamas con lo indígena por otro, indígena puro más allá. Era algo definido. Era un estilo, o si se quiere, la posibilidad de un estilo. Pero todo eso se ha ido perdiendo y se halla en inminencia de extinguirse. Las tendencias imitativas, la riqueza fácil, han logrado destefnir el aspecto de las ciudades sudamericanas más modernas, que están, como los escritores citados, sin estilo en la actualidad. Se entrecruzan en ellas todas las influencias bastardas, desde el arabesco ornamental o lo que de España trasplantamos, hasta la montaña fenicia de cementos yanquis.

El estilo, pues, de nuestras ciudades, puede consistir en no tenerlo, como el carácter de los débiles e impulsivos consiste en no tener carácter.

* *

La tentativa de Wölfflin señalada ya, de estudiar el hecho de la sucesión de los estilos, prescindiendo de biografías, de medio ambiente o social, alejándose de Taine y llegar hasta pretender escribir una historia del arte, cuyo eje directriz fuese el estilo y sus

modificaciones, fue analizada en párrafos anteriores. Wolfflin condensa su definición del estilo; fisonomía familiar común de un conjunto personal (estilo de Miguel Angel) o histórico (estilo clásico) de obras. La fisonomía familiar va a ser explicada por medios puramente psicológicos. Ya sabemos cómo procede Wölfflin. En cualquier libro de estética se enumeran las condiciones de que dependen los estilos. Así, en pintura están condicionados por las características del dibujo y del color. Después los tonos, el fondo de la tela, los valores de perspectivas y sombras. En arquitectura, es sabido, los estilos dependen de la posibilidad de estas realizaciones: (Lagrèssille).¹ Primeramente, género de construcción, función de los materiales: piedras, ladrillos, madera, hierro, cemento. Secundariamente: género de las aberturas; bóvedas, techumbres, que utilizan de preferencia, ciertas líneas y curvas, arcos, ojivas, cimbras. Más adelante, el género de los pilares, de las columnas, apoyos, género de las cubiertas, techo, cúpulas, flechas; el género de las decoraciones; el género de los colores naturales o superpuestos, y por fin las particularidades menores; detallismos, dibujos, inscripciones, esculturas sobreagregadas. La armonización de todos esos elementos que colaboran entre sí, constituye el estilo, dominante, personal, o mejor, dada la amplitud del ejemplo, el gran estilo histórico. Conviene ahora recordar que el estilo no se forma solamente por esa yuxtaposición de elementos. Categoría del espíritu y

¹ Esquisse d'une Esthétique Intégrale.

puro elemento estético para Wölfflin, queda descartada toda subordinación del estilo a otras actividades históricas.

Hay hechos que no pueden negarse, como el señalado por Taine en las relaciones del arte con otras manifestaciones humanas de cierta época. Lo que sí, ahora quieren explicarse esas relaciones por una coordinación de todas las direcciones que toma la actividad de una época. Lo que importaría, no serían los productos particulares, arte, instituciones, sociedad, sino lo general, el tono fundamental de la época, en la cual se organizan tales manifestaciones. Estilo, aquí es sinónimo de sistema de formas que expresan la sensibilidad íntima de un momento histórico. Una cierta manera de ver las cosas, se generaliza en determinada época. Todos los medios de expresión son dominados. Un período de *acabado*, de clasicismo es ése. Cuando ya ha dicho en sus diferentes lenguas artísticas todo lo que tenía en sí, deja que se inicie otro modo de ser. Estas lenguas diversas de arte, son voluntades de forma y ramificaciones, y la historia del arte es su estudio. Para caracterizar el estilo se aprovecharán esas formas generales, mismo hasta no desdeñar las preartísticas. La atención vigilante debe posarse sobre pormenores y menudencias, que pasaban desapercibidas para el gran crítico, y que pueden ser los paños, los pliegues, y otros detalles ornamentales no significativos en apariencia.

En la obra de Wölfflin aparecen las grandes figuras, no aisladas, sino como figuras en relieve (Kuntze)

que se levantan sobre un fondo común. Esa multitud de elementos hábilmente estudiados, esa apariencia de atmósfera, es la manera de ver de la época en la cual el artista creador sobresale.¹

No se debe describir cómo es una obra de arte, cómo se ha producido (Taine) sino lo que interesa saber, es *cómo tiene que ser* para que la consideremos representación fiel de la voluntad de forma que caracterizaba a esa época. Voluntad de forma... elemento abstracto, múltiple, que crea y toma cuerpo en tal época y del cual son manifestaciones las obras de arte, pinturas, arquitecturas, poemas y demás: ese elemento inspira una nueva manera de ver el mundo. Causalidad ya proclamada, que nos conduce a la estructura cíclica y morfológica de los estilos. Los estilos, en esta concepción spengleriana, no se suceden unos a otros, "a la manera de las olas del río o el pulso de las arterias". Son independientes de la personalidad de los artistas, de su conciencia, de su voluntad, y, por lo demás, el estilo es el que crea el tipo del artista. Por tales causas, en el conjunto histórico de una cultura no puede concebirse más que un estilo: el estilo propio de esa cultura. Habrá sido equivocado considerar como estilos diferentes, las simples fases de un mismo estilo; románico, gótico, barroco, rococó, imperio y hasta equipararlos a unidades de muy distinto valor, como el egipcio o el chino. Gótico y barroco, es lo mismo que juventud y vejez, de un mismo conjunto de formas. Estilo occidental en su

¹ Kuntze. — El nuevo estilo en los métodos científicos.

juventud, y el mismo, ya en la madurez. "A los historiadores les faltó en esa apreciación la distancia necesaria, la independencia y la buena voluntad para realizar la abstracción". Consecuencia de tal defecto fue esa imprevisión, de formular y fijar el esquema, edad antigua, edad media, edad moderna (Spengler). Se va a intentar, la realización de las biografías comparativas de los grandes estilos. Todos los estilos tienen una vida de estructura similar, ya que son organismos de la misma especie. Spengler va a intentar encontrar en el estilo egipcio, elementos (dórico-góticos) que corresponden a la época juvenil de aquella cultura o antiguo imperio y los va a diferenciar de los elementos de la época senil (jónico-barroco), que se desarrollan en el Medio Imperio. Elementos que se funden a partir de la XII dinastía y dan las formas de las grandes obras. Pero, en los ciclos de cultura, tenemos los estilos, con su desarrollo a modo de organismos. La poetización de Spengler va a asignarles un ciclo solar de cuatro estaciones.

Primavera: expresión tímida al principio, humilde, de un alma que acaba de despertar a la vida. Cierta terror infantil, que aparece en las pinturas cristianas de las catacumbas. Más lejos, otro ciclo, en las salas de pilastras de la IV Dinastía Egipcia. En el paisaje; hondo vislumbre de formas futuras, poderosa tensión contenida. La tierra, dedicada a la agricultura aún, florece aquí y allá en pequeñas ciudades y primeros castillos. Luego la ascensión del gótico primitivo de

Occidente, el arte constantiniano, con sus basílicas de columnas y las iglesias cupulares. En Egipto, allá lejos, otro ciclo equivalente, con el templo de la V dinastía, decorado de relieves. Afírmase en los hombres una concepción de la realidad. Por todas partes un sagrado lenguaje de formas, mientras el estilo llega a la madurez de un simbolismo lleno de majestad. Expresión íntegra de la dirección en la profundidad y el destino. Pero esta embriaguez juvenil toca a su fin. Se acerca el Estío. Del alma brota la contradicción. El Renacimiento es eso en la cultura de Occidente. En la Grecia fue la hostilidad dionisiaco-musical, contra la plástica apolínea. El estilo ya llega a la edad viril. Estío. La cultura se ha convertido en el espíritu de las grandes ciudades. La impetuosidad de las formas llega a su término y aparecen artes suaves y mundanas, que vencen al arte magno de la piedra. Surge "el artista". Ahora, "bosqueja" lo que antes había surgido del suelo mismo. Epoca del barroco incipiente de Miguel Angel, que levanta la cúpula de San Pedro. En Grecia, ese período se equivale con la época de Esquilo, que expresa en su tragedia lo que una arquitectura griega hubiera podido realizar.

Y estamos en el Otoño del estilo. El estilo revela la dicha de un alma por segunda vez consciente de su perfección. La vuelta a la naturaleza se repite; retengan ustedes la imagen de la primavera de hace un momento. Rousseau, en nuestra cultura, tiene su correspondiente en Gorgias el griego. Hay un vis-

lumbre del final. Epoca de espiritualidad clara, de urbanidad sonriente, no sin la melancolía de una despedida.

Arte libre soleado, refinado en Egipto con Sesostris III. Estilo apolíneo otoñal, momentos colmados de venturas, bajo Pericles, conteniendo ufánamente las obras de Fidias y Zeuxis. La Acrópolis, más allá. Estilo mágico, otoñal, un milenio después en el mundo de los Omeyas, monumentos de los árabes, en un modo alegre y fabuloso. Arabescos deshaciéndose en el aire, columnas frágiles, arcos en herradura, etc. El estilo fáustico, otoñal, mil años más tarde, donde todos los caracteres señalados más arriba renacen, en vibraciones finísimas en algunas creaciones originales de la época, como ser la música de Mozart y de Haydn, en los cuadros de Watteau, en las obras de los arquitectos de Dresde, Potsdam, Viena, (alemanes). Y por último, tenemos el Invierno: el estilo muere...

Clasicismo senil, sin brillo, que existió en las ciudades de la época helenística, como en Bizancio, como en el Imperio napoleónico. Muerte del arte en un crepúsculo de formas vacías, heredadas; la autenticidad de los artistas y su seriedad pasan a ser problemáticas. El arte occidental de hoy, para Spengler, es un largo juego de formas muertas en las que querríamos mantener la ilusión de un arte vivo.¹ Anteriormente, señalamos el sino de las culturas:

¹ Spengler — Alma apolínea, alma fáustica, alma mágica — Subcapítulo 13

ahora establecimos el sino de los estilos, tal como los estudia. Arrancando de una fina observación de Goethe, construye Spengler un ciclo orgánico y establece divisiones en lo vital, aún contradiciéndose, pues suya es la frase de que las artes son unidades de lo vital y éste no admite división. Fuera de la novedad de englobar varios estilos y considerarlos como etapas de un solo estilo, occidental, ya era conocida esa trayectoria que siguen los estilos por los clásicos, quienes, con más prudencia, se limitaban a señalar en cada estilo, dos épocas. Una época de invención y otra de imitación. Para que nazca un estilo se necesita un estado de transformación durable del ideal estético. Es necesario tiempo. Una revolución que haga romper a los hombres con el pasado. Revolución religiosa, política, racial, formidable, que transforme todos los valores y conmueva lo existente y lo vecino en el tiempo. El estilo toma nacimiento con las otras manifestaciones del medio social y para los contemporáneos, puede muy bien no existir aún como tal; como estilo reconocido. ¿Los organismos comunales de la Edad Media, veían, diferenciaban el ojival, el gótico que ellos creaban, de las formas griegas? Dudosa respuesta; por lo pronto, puede afirmarse que ignoraban lo que hoy sabemos, por ejemplo; que lo griego es *objetivo* en arquitectura, y lo que ellos hacían era *subjetivo*. Que lo griego era racional y lo de ellos emocional. Que en lo griego había predominancia de líneas rectas, de ángulos rectos, con figuras rectangulares, y columnas exterior-

res para sostener los monumentos, y que ellos, los medievales, elegirían, por contraste, las líneas curvas, los ángulos agudos, la simetría variada, y las columnas adentro de los templos, para diferenciarse en todo eso y en algo más de la antigüedad.

Esa diferenciación, la estableció la posteridad; es obra de los juicios posteriores y aquellos artesanos religiosos, es casi seguro, ni la tuvieron en cuenta. En las épocas de invención, los creadores se pierden en la gleba y hasta es seguro, que los críticos de arte, si los hay, afirmen que en esa época no hay estilo y es probable que demuestren que conviven con una época bárbara o estéril para el arte. La estabilidad progresiva que conduce a la afirmación de un estilo, es un compuesto de los productos de la invención, más los de la época de las imitaciones, que tienen la misión selectiva y ordenadora. Hasta puede asegurarse que los inventores formidables, aquellos que se confunden con el pueblo, o con los gremios, ignoraban qué estilos y qué trascendencia artística y metafísica iban a hallar en sus obras, realizadas con humilde fe y devoción artística, los otros hombres de varios siglos después. Esto háceme pensar, en que los movimientos históricos, bautizados con nombres después, como el Renacimiento, fueron ignorados, al menos en su significación, fijada para siempre en lo histórico, por los mismos protagonistas. Quien lee, por ejemplo, la auto-biografía de Benvenuto Cellini, vive una atmósfera bárbara y bestial, que contradice esa esquemática ideal atmósfera del Renacimiento que

acompaña a la pronunciación de esta palabra. A Cellini, y a todos los que allí aparecen, les pasaba lo mismo, ignoraban qué dramático destino histórico estaban desempeñando.



La arquitectura gótica y el arte gótico en general, después del siglo XIX, han sido estudiados copiosamente. Más que el arte clásico, despiertan la imaginación del comentarista occidental. La crítica, en un sentido de creación al principio, más tarde la crítica impresionista, la descriptiva y la valorativa, han ensayado en el gótico toda clase de lenguaje de alabanza o menoscabo. Es sabido que conjuntamente con la reacción a favor del gótico, aparecieron dos corrientes, manifestadas en un principio, en los umbrales del siglo pasado, en Chateaubriand. Una nueva manera literaria, el romanticismo, y una espiritualidad que fue tornándose en devoción religiosa. Los célebres paralelos entre lo cristiano y lo pagano, las corrientes que exaltaban lo nacional, lo del medioevo, centro generador de las naciones europeas modernas, hicieron su aparición, escoltando al sentimiento reivindicador de lo gótico. Los alemanes, con anterioridad, sobre todo Herder y Schlegel realizaron una empresa de igual finalidad, que reunió una gran cantidad de elementos, religiosos, nacionales y caballerescos. Aquella unión que exaltaba Schlegel, de la idealización religiosa del Oriente, el cristianismo, con el recio y leal valor del norte, comprendía, en sus manifestaciones artísticas, la valorización de lo

gótico. Así, el romanticismo, por procedimientos literarios, tuvo el mérito de haber contribuido a fundar una nueva teoría de la Arquitectura, trasmitiéndoles a los críticos y arquitectos, resucitado en la novela o en el poema, un arte arrancado de lo medieval, y que hasta entonces había sido juzgado con menosprecio. Es, pues, un movimiento de ayer, como quien dice. Y toda la admiración goticista provocada en gran parte por la célebre novela de Hugo, al provocar un estado de entusiasmo popular, llegó hasta los gobernantes, en Francia y se condensó por fin, en las teorías y realizaciones restauradoras de Viollet-le-Duc. Gracias a la intervención de este arquitecto, el gótico se libertó de los escritores, para ser estudiado científicamente, y gracias a él, pudo verse, cómo los románticos tomaron por elemento principal lo que era secundario en realidad.

El gótico se hallaría lejos de ser una creación con predominancia imaginativa. En su esencia, constituía un arte realizado con lógica inflexible en el procedimiento, interviniendo lo racional en el establecimiento de sus leyes, con tanta serenidad y precisión como en los tiempos clásicos. La arquitectura gótica, es un todo metódico, claro y con orden y estabilización. Había en ella un principio de unidad, representado por la bóveda, la ojiva, el arco diagonal, que engendraba todo el sistema constructivo, así como en arte clásico, la columna era el arranque de la simetría del monumento. Lo interesantísimo es que ya en Viollet-le-Duc, hallábase un principio de morfología,

al considerar el estilo gótico. Comparábalo a un organismo que se desarrollase como los organismos de la naturaleza, progresando como ellos, partiendo de un principio sencillo que se diferencia, perfecciona y complica, sin pérdida de su esencia primaria. Toda la decoración exterior, sobre la cual habían posado sus miradas Hugo y los románticos, estaba subordinada, a una estructura rigurosa, primordial, realizada en un admirable esfuerzo de la inteligencia y el cálculo. Completando lo que realizó Viollet-le-Duc, como ser las restauraciones de Nuestra Señora, Amiens, Saint Denis y muchísimos edificios militares y civiles además, lo que fue muy grande y difícil trabajo, y fundamentada su teoría en el "Diccionario" que publicó en esa época, el arquitecto colocó, desde el primer instante, el problema dentro de la Estética y dentro del criterio científico riguroso.¹ Pero esto, que pertenece ya al fuero alto y respetable de los especialistas, no ha impedido que se prosiga una interpretación poética, religiosa y artística del gótico, que cuenta con valiosísimos cultivadores. ¿Quién, además de las páginas iniciales de Chateaubriand y Hugo, no ha seguido las interpretaciones del gótico a través de los libros de Ruskin, el finísimo inglés, teorizante místico del prerrafaelismo?

Constituyen legión los que viajan y estudian con los libros de Ruskin, y van desde Venecia a Amiens, atraídos por sus descripciones minuciosas y encendidas. Más modernamente, no pocos también han

¹ Menéndez y Pelayo. — "Ideas estéticas en España".

seguido las huellas de Maurice Barrés, cuyo libro "La Grande Pitié des Eglises de France" reflejó una sensibilidad patriótica y exacerbada por unos años. ¿Quién no conoce, además, el libro de Rodin, "Les Cathédrales de France" tan hondo y lírico como el mejor de los poemas? Y las páginas de Elie Faure, de Woermann, de Alfred Michel, de extraordinario valor crítico y evocador, junto a las cuales, colocaré, sin desmerecimiento, el estudio breve, pero certero y genial de Hegel, en el tomo I de su Estética. Agregado a todo eso, se debe mencionar el estado especial de devoción, por lo medieval, provocado por la destrucción de edificios, como la catedral de Reims, y las publicaciones que en forma considerable y en lenguaje exaltado se hicieron alrededor de estos motivos. En lo que se refiere al que este comentario escribe, debo declarar, que si no ha podido como Augusto Rodin, decir, refiriéndose a los monumentos ojivales: "*La neige, la pluie et le soleil me retrouvent bien souvent devant eux, comme un cheminéau de France*", por lo menos, en lo que le ha sido posible, ha sido humilde transeúnte y guarda de ello un infame y místico recuerdo, de las naves de algunas de las mejores catedrales o iglesias, de Milán, Nuestra Señora de París, Westminster Abbey, catedrales e iglesias de Burgos, Sevilla, Toledo, Saint-Denis, Saint Séverin y tantas otras... Devota y calladamente, con un libro en la mano, como pintaron a Shelley las crónicas, o sea, paseándose por el deambulatorio de la Catedral de Milán, he logrado caminar y soñar.

Dos direcciones opuestas conozco hoy, para el estudio del gótico. Una que se desarrolla en amplio tratado de Banister Fletcher,¹ autor inglés, aplicándose a todos los estilos de arquitectura, y el otro, el de Worringer, dedicado exclusivamente al análisis de la esencia del arte gótico. Banister Fletcher, aplica el método comparado, y expone con demasiada claridad y llaneza, las normas características de la arquitectura de cada país, considerando a su vez, las influencias que han contribuido a la formación de cada estilo. En lo que atañe a los resultados de estas influencias, por medio del método analítico y comparativo, se deducen las cualidades especiales de un estilo y se las examina, de modo que estas diferencias pueden ser fácilmente apreciables y mejor comprendidos los estilos. El carácter de lo gótico, pónese de manifiesto comparándolo con los estilos clásicos y renacentistas. Los aspectos locales y nacionales, pueden así ser bien apreciados, por medio de comparaciones, dentro del mismo estilo.

Cinco secciones utiliza para proceder analíticamente:

Sección I. — Influencias: geográfica, geológica, climatológica, Religiosa, Social, Histórica.

Sección II. — Carácter Arquitectónico.

Sección III. — Ejemplos.

¹ Banister Fletcher. — "Historia de la Arquitectura".

Sección IV. — Análisis comparativo, plantas, muros, huecos, techos, columnas, molduras, adornos.

Sección V. — Bibliografía, etc.

Así, en lo que se refiere al gótico, tendremos:

I. — Influencias geográficas: Los reinos independientes de Francia, España e Italia, en el siglo XII.

Nueva distribución de los pueblos, nacionalidades nacientes.

II. — Influencias geológicas variables: La piedra de granito áspero en Francia e Inglaterra, los mármoles de Italia, el ladrillo de Lombardía y Alemania del Norte.

Estos constituyen factores decisivos en los caracteres arquitectónicos.

III. — Influencias climatológicas: Ofrecen influencias considerables. los rayos oblicuos del sol septentrional, hacen que los elementos verticales produzcan sombra de gran efecto, tal como en los pináculos y arbotantes que rodean a las iglesias nórdicas.

El sol meridional hace que se destaquen las sombras de las cornisas horizontales, y por eso, abundan éstas en Italia. La mayor parte de lo gótico se extendió hacia el norte. El clima influyó en las arcadas y en los huecos y ventanas. Las nieves exigían techos con inclinaciones nórdicas.

IV. — Influencias religiosas: Esplendor de las comunidades monacales. Poderío del Papado, riqueza y

poderío de los cleros, peregrinaciones a santuarios. La complicación del rito influye en la planta de las catedrales. Capillas para nuevas devociones. Los deambulatorios para los oficios y las procesiones. El contenido fundamental de este capítulo ya había sido, a mi juicio, desarrollado maravillosamente en la *Estética* de Hegel. Puede afirmarse que, si hubo ocho cruzadas a Oriente, el gótico fue la novena cruzada. La cruzada hacia el cielo. Hasta en detalles íntimos. El simbolismo religioso se hace extensivo hasta ciertas plantas de catedrales, como la de París, cuya cabecera se inclina algo sobre el eje principal, e imita así la caída, hacia un costado, de la cabeza de Cristo, en la Cruz.

V. — Influencias Sociales: Desarrollo de pueblos. Comercio activísimo. Los gremios numerosos que, aunque laicos, realizaron obra religiosa. Confederaciones de ciudades y rivalidades que las hacía esforzarse en la elevación de grandes obras.

VI. — Influencias Históricas: Unificación de Francia bajo el poder real y la expulsión de los ingleses; luchas de moros y cristianos en España, y en toda Europa, la empresa de las Cruzadas.

Segunda Sección. Carácter Arquitectónico (más extensa e importante). Traza Fletcher un esquema que marca la evolución de los estilos que culminaron en la arquitectura ojival. Tenemos este esquema: griego (adintelado) y etrusco (abovedado), engendran el romano (adintelado abovedado), que en los años (800-1200) genera el románico (arco semicir-

cular) quien a su vez pasa, en los años (1200-1500) al ojival (arco apuntado). Encuentra en el arco apuntado un posible origen asirio. Ese arco y los elementos de contrafuertes y pináculos, dan al estilo la tendencia ascensional, símbolo de los deseos religiosos. Los arquitectos ojivales utilizaron las leyes estáticas, empleando piedras pequeñas en hiladas delgadas, buscando una elasticidad máxima. Largamente expone Fletcher los caracteres arquitectónicos del gótico en general, con términos concisos, conteniendo la imaginación, para concretarse a una insuperable valorización técnica. Trae a continuación los ejemplos. Las catedrales, que compara, en proporciones, con los monumentos antiguos, los monasterios, las iglesias parroquiales, la arquitectura civil. Viene luego al análisis comparativo del gótico que se desarrolló en los diversos pueblos: Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania, Italia y España. A cada país citado, a su vez, aplicará con un rigor y detallismo precisos su método analítico-comparativo. Influencias, caracteres, etc. etc. Este procedimiento, minucioso y objetivo, un poco frío, dará gran amplitud a la obra, al mismo tiempo que se documentará comparando épocas y creaciones lejanas, con los últimos monumentos.

* *

Por su parte, Worringer, va a proceder de muy diferente manera. Tanto en el método de Taine, como en el sistema de análisis y comparaciones de Fletcher, se trata de explicar cómo surgió, en tal época, el gótico y lo que fue capaz de realizar. Lo

que pudo hacer, y de qué manera, bajo qué influencias, más o menos decisivas, lo realizó. Worringer, intenta descifrar *qué cosa* se propuso hacer el gótico.¹ Su teoría es una estética de la voluntad en contraposición a la estética de la potencia. La investigación, se dirige, pues, en un sentido de averiguaciones profundas de propósitos intencionales. ¿Qué se propusieron realizar los arquitectos de las primeras catedrales? La obra de Worringer, puede decirse que abarca tres cuestiones. Una introducción con los fundamentos de su teoría de voluntad. Una investigación del origen nórdico del gótico (origen escandinavo-germano) y un penetrante estudio psicológico-técnico del gótico constituido y realizado, que es lo más admirable del libro, y que llega a superar lo que hemos leído sobre el gótico, y que sin ser mucho, no comparable jamás a lo de un arquitecto, enorgullecido de su arte, es digno de citarse, como se hizo ya: Woerman, Hegel, Schlegel, Rodin, Elie Faure, Ruskin, Michel, Hourtic, y algún otro.

Worringer tratará de definirnos la "voluntad de forma" animadora del gótico. Cómo esa voluntad tiene su origen en ciertas necesidades humanas e históricas y cómo se revela en el detalle de un vestido, con la misma claridad que en una catedral. Es una tarea no acometida por nadie, aún. Taine habíase limitado a analizar la posición histórica o geográfica del hombre gótico y su ubicación en la cultura. La psicología de los estilos consistirá en comprender los

¹ Worringer — "La esencia del estilo gótico"

valores formales, como expresión precisa de los valores internos, de tal modo, que el dualismo entre forma y contenido, desaparezca. — (*Worringer*).

—Hay que destruir la secular identificación de teoría del arte y estética. Esto trae una confusión en la valorización de las obras o estilos que no encajan con la estética establecida clásicamente. "Nadie planteó el problema de la voluntad artística, porque esa voluntad parecía fija e indiscutible". "La valoración recaería, por lo tanto, no sobre lo que se había querido hacer, sino sobre lo que se había podido hacer". Para la nueva ciencia del arte, axiomático ha de ser que en arte se ha "podido siempre" lo que se "*ha querido*" y lo que no se ha podido, es por una no coincidencia con la orientación del *querer* artístico. Todo el problema está, pues, en "este querer" en "esta voluntad de hacer". El poder, la capacidad, el alcance, desaparecen como criterio de valoración. La voluntad de arte, varía de época en época y estas variaciones, constituyen el propio objeto de la historia del arte, en el sentido de la psicología de los estilos. Teníamos un ideal clásico, supremo criterio de valor artístico, perfecta adecuación entre el querer y el poder. Lo clásico es tal, cuando la estructura fundamental de su "voluntad" de arte coincide con nuestra época. Por eso la estética, o sea la interpretación de esas épocas clásicas, pretende tener valor para todas las épocas del arte y tener valor absoluto.

Consecuencia de esa extensión arbitraria, es que el arte no europeo ha permanecido tanto tiempo in-

apreciado y no comprendido. No coincidía con el esquema clásico. Cuando se emanciparon algunos del criterio europeo, las artes de otros continentes fueron comprendidas. Lo mismo pasó con las artes europeas no clásicas. Vino la rehabilitación del gótico. Worringer, para rehabilitarlo del todo, va a elaborar una estética del gótico, ya que la estética hasta él, se limitó a lo clásico. Si él consigue dar una interpretación del arte gótico, que explique bien la relación entre la manera de sentir gótica y las manifestaciones visibles de su arte, habrá conseguido para el goticismo lo que la estética europea ha hecho con el clasicismo. La historia de esa voluntad artística, es un capítulo de la psicología de la humanidad, y guarda relación con los mitos religiosos, los sistemas filosóficos, y las concepciones del universo.

Worringer va a distinguir tres tipos fundamentales de humanidad, en los que se expresan relaciones fijas y sensibles entre el hombre y el mundo. Son: el hombre primitivo, cuya creación artística está representada por formas rígidas, sustraídas al cambio, a la movilidad. El arte del hombre primitivo será limitado a dos dimensiones. Hace arte cuando dibuja sobre una superficie. El instinto es todo. Después, tenemos el hombre clásico: es el hombre orientado ya en el universo. El caos, merced a su inteligencia se cambia en cosmos, y su arte es la naturaleza idealizada. El arte aspira a representar la vitalidad misma. El hombre celebra en el arte como en la religión, la felicidad de un exacto equilibrio psíquico. Para los

europesos, el hombre clásico es el máximum. Pero más allá de Europa está el hombre oriental, quien se acerca al primitivo, pero es más, porque ha desgarrado el misterio y se orienta en el arcano eterno de las cosas. El arte en él, es una respuesta a la idea de salvación, cumbre de su mística. Su arte se cierne sobre lo perecedero, es rígido como el primitivo, pero lo supera por su riqueza de formas y soluciones.

El concepto de goticismo no comprende para Worringer el estricto gótico histórico; es más bien la resultante final de una evolución nórdica, cuyo punto de partida habría que buscarlo en la Escandinavia germánica. Para el psicólogo del estilo, la voluntad gótica de la forma no actúa sólo en las obras maduras de forma, sino que subterráneamente se insinúa en toda la evolución anterior, bajo otros ropajes, y aunque no en lo externo, domina ya por dentro el arte románico, o sea al merovingio, el arte de las invasiones. En síntesis, todo lo de la Europa central y septentrional. Todo arte occidental que no haya tomado parte inmediata en la cultura mediterránea de los clásicos, es gótico en su intimidad. El concepto del gótico se extiende por la historia europea, no sólo en los siglos anteriores, sino en los posteriores, bajo forma disfrazada de barroco septentrional.

La voluntad goticista de la forma arranca del estilo geométrico primitivo, común a todos los pueblos arios. Ya antes del gótico, el geometrismo primitivo de los arios, entró en contacto con el estilo de los mediterráneos por medio de los dorios y de ese en-

cuentro surgió la evolución griega. Pero lo que más interesa, son los pueblos nórdicos, que permanecieron libres de la alta cultura mediterránea. En esos pueblos nació el goticismo, "por desenvolvimiento propio del estilo geométrico de los arios". Así, Worringer va a estudiar todos los elementos nórdicos, "la melodía infinita de la línea nórdica", las formas animadas y las esculturas. Culmina el arte gótico, para él, en una representación concentrada de las energías espirituales. "Es el arte abstracto de las líneas cultivado por el hombre nórdico" La esencia del estilo gótico, pues, debe hallarse en el estudio psicológico del hombre nórdico, cercano, pero más perfecto que el tipo oriental, ya descripto, completándose con el análisis de su religiosidad en el proceso de su voluntad de salvación. Sabemos que la tesis de Worringer no es aceptada, precisamente por este afán de darle tanta importancia al Norte. Cuando se plantea el origen del gótico, siempre aparecen las rivalidades nacionales. Es indudable que al norte de Francia, a la llamada Isla de Francia, le corresponde el honor de haberlo arrancado al espíritu de la época, de haberlo desarrollado, irradiándolo hacia el resto de Europa, concluido y perfecto, en su cálida expresión artística y religiosa a la vez. Para Worringer, el fundamento psíquico sobre el cual se afirmará el arte gótico, es desde luego, la necesidad de salvación. Esta necesidad es diferente de la que sentían el hombre primitivo y el oriental, quienes se entregan a la contemplación de valores muertos y sin expresión. En cambio, la línea nórdica

es índice de expresión y vida. Frente al fatalismo oriental, aparece allí una movilidad inquisidora, una actividad, un afán sin descanso. La línea que levantará será, pues, abstracta en su esencia y de fortísima vitalidad. En la misma ornamentación se refleja esa alma nórdica. "Son curvas, o como trazados gráficos de la sensibilidad gótica, las que describen esas líneas". Afán insatisfecho, aspiración de nuevas sublimaciones, el anhelo infinito que alienta en ese caos de líneas, es el afán, la meta ideal, la misma vida del nórdico. Sin llegar a la renuncia del oriental, ni a la beatitud cognoscitiva del clásico, no encuentra el nórdico en sí mismo, nada más que una satisfacción innatural, espasmódica, una sublimación violenta que lo arrebató a esferas sensitivas, en donde se resuelve por fin su inquieta y oscura relación con la imagen cósmica.

Unas palabras de Goethe le sirven al autor para afirmarse en la convicción de que el gótico es sublime. Decía Goethe: "Lo cierto es que los sentimientos de la juventud y de los pueblos incultos, son los únicos adecuados para lo sublime". La sublimidad tiene que ser informe, consistir en formas inaprensibles, y se produce fácilmente en la noche y en el crepúsculo, que confunden las figuras, y en cambio se desvanecen en el día, que separa y aclara. Por eso, dice Goethe, que la cultura aniquila el sentimiento de lo sublime. Worringer contrapone la idea constructiva del clasicismo, a la del goticismo y desde ese instante hasta el final, aparece la parte más consistente de

la obra, que culmina en la definición artística del gótico. Habla allí de la desmaterialización gótica de la piedra, en búsqueda tenaz de una expresividad puramente espiritual.

Desmaterializar la piedra es espiritualizarla. Así quedan frente a frente dos tendencias: lo griego, que tiende a sensualizar, y lo gótico, que tiende a espiritualizar. El griego se acercará al material pétreo con cierta sensualidad y dejará a la materia que hable como materia. El gótico se acercará a la piedra poseído de una voluntad expresiva, con propósitos constructivos sin la menor relación artística con la piedra y para los cuales es el medio exterior de realización. Lo griego es construcción aplicada. Lo gótico es construcción en sí. El propósito de esta voluntad expresiva es el afán de derramarse en una movilidad, insensual, pródiga de potencias mágicas. Flotando en la exposición de Worringer, imposible de seguir en sus detalles, se pueden señalar innumerables frases sueltas, que no dan medida de los razonamientos del filósofo, pero que pueden contribuir a aclarar provisoriamente este sentido de voluntad expresiva: "El hombre gótico levanta al infinito sus catedrales, no por goce de juego, sino porque el espectáculo de ese movimiento vertical, que excede de toda medida humana, enciende en su alma un hervor de sensaciones, en que la desarmonía de su espíritu, se borra y confunde, y la felicidad se apodera de su pecho". Worringer estudiará el goticismo aún después del Renacimiento, y señalará que la construcción del arte moderno, en el

hierro, trae otra vez cierta inteligencia íntima con el goticismo.

Sentimiento que flota por ahí, no sé si desde Worringer, de establecer correlación entre las construcciones de urdimbre metálica, como las obras de ingeniería o los esqueletos de los rascacielos, con las formas medievales. La obra de Worringer desarrolla después los destinos de la voluntad gótica, la estructura interna de la Catedral, "donde los empujes de ambos lados, quedan unidos y como abrazados en la piedra clave, remate de la bóveda que, a pesar de su efectiva gravedad como corresponde a su función, etc., no da en absoluto la impresión de la pesadez y parece más bien una flor en lo alto del tallo, una evidente conclusión de movimiento". Habla de fuerzas vivas y flexibles, de anhelos en tensión, de flores en lo alto de los tallos. Al tratar la estructura externa de las catedrales, identifica en estas construcciones, la íntima unión de las dos grandes potencias vitales de la Edad Media o sean la mística y la escolástica. Expone una psicología de la escolástica, complemento de su psicología de la voluntad de hacer en el gótico. Desarrolla un análisis del misticismo y no oculta su desprecio por el Renacimiento, que trajo, con el proceso de su salud vital, el aburguesamiento de la sensibilidad.¹

El Renacimiento constituye la corriente avasalladora que elimina las anormalidades medievales y que, óigase bien, en lugar de la fuerza de lo sobrenatural

¹ Worringer. — Obra citada. Capítulo Psicología de la Escolástica.

(fondo, esencia del gótico), coloca la belleza de lo natural (fondo, esencia del clásico). Sagaces son sus diferenciaciones entre individuo y personalidad. El nórdico, el místico, encasillado en los aposentos interiores del alma, hace como una renuncia del yo, por la idea mística de salvación; es, pues, más individuo que el renacentista, quien se afirma en su yo, se hace libre, y recibe al mundo como quien toma lo suyo: es personalidad. Termina Worringer, diciéndonos que los germanos, constituyen la condición ineludible y esencial, sin la cual no pudo haber existido el gótico. Ellos transmitieron a los pueblos más seguros de sí mismos, —a los de la Isla de Francia— ese germen de inseguridad y de vacilación, ese dualismo del alma, de donde brotó con máxima energía, el pathos trascendental del gótico.

* *

Por nuestra parte, se nos ocurre que ese propósito de encarar al gótico, como una proyección al exterior de delirios místicos milenarios, inexpresados, hasta que entraron en contacto con espíritus más claros y armoniosos, en el siglo XII, si bien establece una participación indudable de lo nórdico en la esencia del gótico, indica una incapacidad, pues por sí solo no fue capaz de concretarse. Aquella voluntad y aquel sublime *querer*, no hubieran llegado jamás al estado de *poder* y seguirían siendo la fuerza de lo sobrenatural, sin lograr ser belleza de lo sobrenatural, cúspide de todos los elementos, si no se hubiese realizado la intervención del genio de las comunidades francesas

del siglo XII; el buen y claro sentido, la lógica libre y correcta, la espiritualidad refinada y límpida y esa realización ferviente y sin vacilaciones que es en sí, en el término más absoluto, el genio francés.

Además, es sabido que para Elie Faure, la Catedral es el *Héroe* francés, la "*Summa*" de todas las capacidades geniales que ha dado Francia al mundo.

PROGRAMA DE ESTETICA

Desarrollo: tres períodos docentes

I

INTRODUCCION

a) Metafísica de lo Bello.

Los filósofos: estudio de la Belleza y su idea.

Desde Platón hasta Kant.

Desde Kant a nuestros días.

De Hegel a Lipps.

* *

b) Filosofía del arte — Teoría y técnica. — Sistema de las artes.

c) La creación artística.

Teorías — Psicología de la invención artística.

El gusto. — El juicio estético.

La crítica: artistas y estetas.

El creador y el contemplador.

II

PROGRAMA

Psicología del arte. — Los sentimientos estéticos — Génesis y evolución. — El mundo del juego: Juego y arte.
Diversas artes: origen y desarrollo

El estado estético: Misticismo y arte. — El arte y la moral: La muchedumbre y el individuo frente al arte.

La raza, el medio y el momento

Buckle.

Sainte Beuve.

Taine.

Hennequin.

Lo sublime.

Lo trágico y lo cómico.

El prólogo del Cromwell.

Las ideas de Bergson sobre la risa.

La intuición artística y la religiosa.

El genio. Teorías históricas.

Nuevas interpretaciones sobre los genios.

* *

Estética.

Lo bello Los filósofos antiguos y la belleza.

Platón — Aristóteles — Plotino

Edad Media: Estudio de la sensibilidad religiosa en la Edad Media — El Pseudo Dionisio.

La escolástica: La literatura cristiana — San Agustín — Santo Tomás.

Las Catedrales Góticas.

El Medio Evo y sus expresiones artísticas.

Después de la Edad Media: estudios de W. Vedel y J. Huizinga.

* *

Renacimiento: Las escuelas neoplatónicas en Italia.

Leonardo de Vinci y sus teorías.

POETICA Y PLASTICA

La Estética de Baumgarten.

El Padre André — Descartes — Shaftesbury.

Lo bello, según la escuela escocesa del siglo XVII.

Hutcheson — Reid — Locke.

* *

Los alemanes: Winckelmann — La estética de Kant — Lessing — Schiller — Schelling — Hegel — Goethe — Schlegel — Schopenhauer — Los místicos alemanes — Novalis.

Nietzsche y su teoría sobre la Tragedia Griega — Lo dionisiaco y lo apolíneo.

* *

Las ideas estéticas en España.

Estudios sobre el misticismo español — Interpretaciones de la mística española.

Sus figuras más originales: Lecturas y comentarios de doctrinas y obras.

* *

Las ideas de los siglos XVIII y XIX — El clasicismo — La Enciclopedia.

La estética de los eclécticos.

El evolucionismo — Spencer — Taine — Guyau — Vaz Ferreira.

El problema de lo útil y lo bello: Discusión y consecuencias: El Arte por el arte.

La Estética de Ruskin y Emerson

Los teorizantes de la poesía moderna

Poe — Baudelaire — Mallarmé — Valéry — Henri Brémont — Jiménez — Eliot.

* *

El simbolismo — La música de Debussy.

La escuela impresionista en la pintura: Paralelismos, comparaciones, contactos.

Los conceptos fundamentales sobre la historia del Arte, por Enrique Wölfflin.

III

Información general sobre las tendencias estéticas del siglo XX.

Las nuevas formas literarias y artísticas Las preceptivas clásicas en crisis — La imagen en la poesía moderna — Discusiones y ejemplos.

* *

El realismo y el idealismo en el arte.

Artes acústicas — La música y la poesía.

La música de las palabras — Los coros — La música gregoriana — La voz humana como expresión de belleza y religión.

* *

Artes ópticas: Generalidades sobre la arquitectura.

Características a través de la historia — India, Egipto, Caldea, Grecia Roma — Edad Media — Arabes — Renacimiento — Barroco. Edad Moderna — Siglo XX — Belleza de los rascacielos.

La expresión arquitectónica.

Las ideas de Borissavlievitch
Worringer y el gótico

Arte americano y colonial

La pintura. Evolución: Los primitivos Las grandes escuelas europeas: Los genios de la pintura — Generalidades sobre los más célebres pintores. El impresionismo.

Las tendencias modernas: cubismo y expresionismo.

El Existencialismo y el Arte

* *

La danza — El ritmo de las formas y los movimientos — Teorías sobre la danza y la música — El coro de la tragedia griega — Los filósofos — de Platón a Valéry — El ballet ruso — Su importancia

Isadora Duncan — Sus ideas y su escuela.

El misterio de la creación musical — Valor y dominio de la música — Su estética.

POETICA Y PLASTICA

Ideas estéticas de Dilthey — Kierkegaard — Husserl —
Heidegger — Hartmann — Cassirer.

La estética de los valores.

La Fenomenología y el Arte.

IV

La estética experimental de Fetchner — Contribuciones de
Wundt

Temas nuevos — Exposición y análisis de la Einfühlung

La Estética de Lipps y Volkelt.

Croce — Meumann — Lalo.

Estudio y crítica especial de las ideas de Spengler sobre el arte.

La apolíneo y lo fáustico.

Ideas de Elie Faure — El ritmo de las formas.

Consecuencias de algunas hipótesis de Freud.

La belleza de los últimos inventos mecánicos

Las ideas estéticas de Santayana.

Las ideas estéticas de Maritain.

Las ideas estéticas de Malraux

SOBRE LA ESTETICA ACTUAL

El acontecimiento más importante relacionado con la Estética en los últimos años es que ha pasado a integrar definitivamente la esfera de los conocimientos filosóficos. En todos los países se considera hoy que en el conjunto de los temas centrales de la filosofía debe estar colocada la investigación teórico metafísica sobre el Arte y la Belleza. En ese sentido se ha cumplido un justísimo retorno de los problemas y misterios del arte al dominio propio en que desde el principio de la elaboración filosófica los colocaron los

griegos y los medievales y la confirmaron los amplios y señoriales sistemas del idealismo ontológico alemán.

Hoy los estudios sobre lo fundamental de lo estético ocupan un plano dentro de la filosofía parecido al que se le asignaba hace cien años en el esplendor y crepúsculo del hegelianismo. Es sabido que a fines del siglo pasado las reacciones empiristas y positivistas, apoyándose en el desarrollo indudable de la psicología y de la sociología, le arrebataron al pensamiento teórico y sistemático el material infinitamente complejo y delicado del hecho artístico para integrarlo dentro de las técnicas empiristas, las observaciones de los datos subjetivos y objetivos, en la búsqueda interpretativa del arrenal de la historia, la sociología, la psicología individual y de masas, la exploración de lo mórbido y de lo inconsciente, colocando a todo el mundo de lo estético bajo el signo de la observación, la experimentación, y de las inevitables hipótesis y leyes comprensivas de los fenómenos.

La reacción contra el auge de una posición mutilada de toda elevación metafísica y emprendida sin el debido basamento de los procesos intelectuales o intuitivos, tuvo que producirse ante la insuficiencia de los resultados obtenidos después de varias décadas de búsquedas, y la dispersión del problema central de la naturaleza de lo bello en una serie de investigaciones divergentes y limitables, las que terminaban contradiciéndose entre sí, desecando los frutos siempre magníficos de lo artístico en las clasificaciones y experiencias pseudo-científicas.

En tal sentido el movimiento de reincorporación de la Estética al cuerpo central de la Filosofía tradicional, ha sido después realizado lentamente pero con absoluta seguridad, desde distintos dominios y sin sospechas de un tácito acuerdo o movimiento solidario. Han intervenido los filósofos en primer término, debiendo mencionarse entonces la colocación de la Doctrina de los Valores, la Axiología, como fruto exquisito del filosofar de hoy en lo estético.

Los artistas creadores después y por último los críticos y comentadores de las artes, experimentaron el impulso de las filosofías impuestas.

Dentro de los filósofos hemos de indicar como precursores a Schopenhauer y Nietzsche en primer término, y después al influjo paralelo e indudablemente genial de Bergson y Croce en Europa, y de Santayana y Dewey en Estados Unidos. No deben olvidarse las resonancias más próximas a nosotros de las ideas de Kierkegaard, con sus proyecciones últimas en la filosofía existencialista.



Hoy en día, en la dirección de las mejores cabezas filosóficas actuantes en este siglo, la problemática de lo bello en su exposición universalista o en la realización artística de algunas obras poéticas o plásticas, se encuentra en las obras más significativas de Heidegger, Hartmann y Whitehead. Pero en el contorno de ese foco de la especulación metafísica, existe una numerosa y bien documentada corte de autores que revelan su profundización en lo estético con el rigor

del pensamiento y de la experiencia, pero demostrando al mismo tiempo el conocimiento indispensable de lo filosófico en el círculo más completo de la ortodoxia: los libros de Meumann, Moritz Geiger, Spranger entre los germanos y los de Delacroix, Souriau Bayer y Dufrenne en Francia, son en ese sentido indicadores de una modalidad de índole totalmente diferente a lo que ocurriera a fines del siglo XIX.

Si del plano de los filósofos nos trasladamos al de los artistas, es imprescindible citar a Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Stephan George y Eliot en todo lo que se refiere al misterio del fenómeno de lo poético y para ello es preciso poseer no solamente la intuición comprensiva de la efusión lírica, en su vecindad con la metafísica y la mística, sino que se requieren informaciones de filosofía general.

En lo que se refiere a las otras artes se cumple una situación semejante. Los artistas creadores que razonaron sobre el arte antiguo y medieval, los teorizantes como Von Salis y Worringer, y los mejores que teorizan sobre las corrientes actuales, han recogido la potencia vital y espiritual de los sistemas filosóficos en vigencia o las resonancias de los mismos en el ambiente cultural en que aquellos se formaron.

Por último, en el dominio de la crítica historicista y valorativa, ya sea de origen universitario o ya sea la que se levanta de la rica y libre expresión de las revistas de vanguardia, de los periódicos y cenáculos, o de los congresos, reconocen la importancia de una impregnación previa de sus trabajos interpretativos

en las huidizas aguas metafísicas. De todos modos, una formación cultural de tipo humanista predominantemente, con vinculaciones sistemáticas o experiencias innumerables en la contemplación y valoración de lo creado por el genio imaginante del hombre en todos los tiempos, es completamente necesaria al crítico moderno, si no quiere perderse en el laberinto de los hechos balbuceantes y las palabras sin brújula.

Si concretáramos más aún y nos decidiéramos a nombrar obras actuales sobre Estética, a partir de Lipps y de Meumann, y adentrándonos en la mentalidad actual, señalaríamos algunos libros y ensayos que confirman lo anteriormente expresado y es que, *lo estético hoy se halla radicado en el centro mismo de la especulación filosófica*. Basta para ello mencionar la *Estética* de Croce, la *Estética* de Moritz Geiger, la *Estética* de Kainz, las obras de Gentile, las de Dewey y Santayana, la *Estética* de Raymond Bayer y los libros fundamentales de nuestro tiempo: *La Poesía y el Arte* de Jacques Maritain y *La Metamorfosis de los Dioses y Las Voces del Silencio*, de André Malraux. Sobre la obra de este último ya he publicado un principio de estudio e interpretación, que ha sido dado a la meditación de los estudiosos en los cursos de la Facultad de Humanidades y Ciencias.

Compréndase que en esta exposición forzosamente he debido ser conciso, tal vez en demasía.

* *

Con el propósito de expresar una posición que podrá aportar algo de personal en la problemática más general de la especulación sobre la Estética dentro del ámbito filosófico de nuestros días, me permito indicar tres tipos de clasificaciones aclaratorias, que intentarían ser otras indicaciones para el mejor entendimiento de problemas tan complejos. Aún a riesgo de repetirme, enunciaré la frase final del diálogo *Hippias* de Platón, cuando clausura la célebre discusión con el sofista, de tal manera que tendrá vigencia siempre en la creación y en la interpretación, como quien dice en el rostro y en la máscara de lo artístico y lo bello: la tesis de que "*la Belleza es difícil*" o lo que es lo mismo: "*Las cosas bellas son difíciles*" como otros helenizantes traducen.

Primer tipo de clasificación aclaratoria:

1) LA ESTETICA 2) EL ARTE 3) LA CRITICA DEL ARTE

I

LA ESTETICA: DEFINICION

La Estética es una investigación metafísica sobre la Belleza.
Postulado de la Estética

Se apoya en un postulado que es una evidencia cognoscitiva: (intuición de lo bello): *La Belleza existe.*

Problema fundamental derivado: *¿Qué es la Belleza?*

- a) Explicaciones metafísicas.
- b) Explicaciones místicas.
- c) Explicaciones empiristas.
- d) Explicaciones axiológicas.

POETICA Y PLASTICA

II

LA FILOSOFIA DEL ARTE: DEFINICION

La Filosofía del Arte es una investigación racional sobre el origen, la naturaleza y las clasificaciones de las artes.

Postulado de la Filosofía del Arte

Se apoya en un postulado que es a la vez un hecho de experiencia: *El Arte existe.*

Problemas derivados: ¿Qué es el Arte? ¿Qué es la creación artística?

- 1) Explicaciones metafísicas.
- 2) Explicaciones místicas.
- 3) Explicaciones empiristas.
- 4) Explicaciones axiológicas.

III

LA CRITICA DEL ARTE: DEFINICION

La Crítica del Arte es una reflexión de carácter histórico valorativo sobre las manifestaciones artísticas (formas).

Postulado de la Crítica del Arte:

Existe el juicio de gusto. Problemas derivados. ¿Qué es el juicio de gusto? ¿Qué son las formas?

- 1) Explicaciones metafísicas.
- 2) Explicaciones místicas.
- 3) Explicaciones empiristas.
- 4) Explicaciones axiológicas.

Observaciones derivadas de la experiencia:

Corolarios:

- I: Si bien la Crítica del Arte debe referirse a todo lo artístico, dentro de nuestra cultura se considera que su dominio es el de las artes plásticas en donde se ha desarrollado con más éxito. Deben estudiarse también la crítica literaria, la musical, la teatral, etc.
- II: La Estética, la Filosofía del Arte y la Crítica del Arte, son disciplinas que se complementan mutuamente y guardan una constante vinculación entre sí.

Segundo tipo de clasificación aclaratoria:

LAS ESTÉTICAS FILOSÓFICAS Y LOS SISTEMAS

Se expone previamente una explicación sobre lo que significan los términos *integrar*, *completar* y *derivar*.

Estéticas que *integran* un sistema filosófico

Platón — Aristóteles — Plotino — San Agustín — Santo Tomás — Vico — Schelling — Hegel — Nietzsche.

Son autores principales.

Existen distintos grados de integración

Estéticas que *completan* un sistema filosófico

Kant — Schopenhauer — Spencer — Guyau — Croce Santayana.

Son autores principales.

Existen distintos grados de *complementación*.

Estéticas que *derivan* de un sistema filosófico.

Descartes — Leibnitz — Maine de Biran — Kierkegaard Ortega — Bergson.

Son autores principales.

Existen distintos grados de *derivación*.

Tercer tipo de clasificación aclaratoria.

LAS FUNDAMENTACIONES DE LA ESTÉTICA

- 1) *Fundamentaciones metafísicas*, con el caudal de los griegos Platón y Aristóteles y de los idealistas alemanes con Hegel, Schopenhauer, Hartmann
Fundamentaciones teológicas, con San Agustín, Santo Tomás y la gran mística occidental
- 3) *Fundamentaciones intuitivas*, con Plotino, Schelling, Croce, Bergson.

- 4) *Fundamentaciones empiristas*, con los antiguos estoicos y epicúreos y el empirismo de Locke en adelante: Kant, Guyau, Spencer, Taine, Lipps, Volkelt, hasta Santayana, Ribot, Delacroix. Los creadores de la estética de la edad de la ciencia
- 5) *Fundamentaciones artísticas*, con los pensamientos de los escultores, poetas trágicos y oradores griegos, con los apuntes de los artistas del Renacimiento, Leonardo, Alberti, Durero, Bocaccio, con los poetas como Schiller y Goethe, los escritores como Herder, Lessing y Diderot. Los doctri-narios exquisitos y simbolistas como Poe, Mallarmé, Baudelaire, Valéry.

V. — DE UN POETA Y UN PINTOR DEL TRESCIENTOS

Este es un breve tratado de la tal vez imaginada amistad de dos hombres, que condensaron en su obra las aspiraciones de siglos y de siglos. Todos conocéis a uno de ellos, el Poeta, por los millares de estampas que de él andan dispersas por el mundo y por la lectura de su poema. Cuéntase que fue hombre infeliz y que vivió en el destierro. Dícenos que su físico no era simpático y su misión de cantar el dolor y castigo de los hombres, le dió triste celebridad. Una vez llegóse a un convento y al preguntarle qué era lo que buscaba en aquella casa, él responde con una sola palabra: — *Paz!*

En los archivos de su ciudad natal aún puede verse el bando en que lo condenaban a ser quemado vivo. Era hombre de estatura vulgar, pálido, moreno de semblante. Tenía los ojos negros y grandes, la cara huesosa y magra, con una nariz aquilina y larga, la barbilla saliente, la mirada penetrante, el cabello crespo y oscuro. Agregan que era tardo en hablar, escaso de palabras, aunque oportuno y rápido en responder. Sus desventuras muy pronto imprimieron en su físico estos rasgos que han llegado a nosotros. Sin embargo, fue adolescente jovial y feliz y pasó años consumido

por una pasión seráfica. Así aparece en el retrato de Giotto. Pero esta figura pronto se esfuma para dar lugar a la anterior, la que viene a nosotros por las pinturas de Orcagna y Rafael, o los trozos corrientes de los innumerables ilustradores de la Divina Comedia.

El otro de quien voy a tratar, no ha dejado su retrato. Sin embargo, muchos pretenden que su figura aparece en algunos de sus motivos. No sabemos nada seguro de su físico, y su significación en el arte es acaso tan importante como la de su amigo. Veremos más adelante cómo las anécdotas lo pintan, pero antes de llegar a él, y analizar brevemente su obra, tendremos que hacer una excursión retrospectiva tomando el arte en su nacimiento en Italia. Su amistad con Dante debió ser honda aunque breve fuese el trato personal. Realizó el milagro de perpetuar una figura dulce e ingenua, el Dante adolescente, en lugar de la máscara amarillenta y sombría que otros popularizaron. Para Giotto, Dante debió ser de esa manera en lo más íntimo de su personalidad, y nosotros confesamos que así lo guardaríamos en nuestra devoción.

* *

Padua, la ciudad universitaria de la Edad Media, que divulgó gran parte de la cultura intelectual de la Italia nórdica de entonces, nos acogió aquella noche en el seno de su tranquilidad profunda. Veníamos de Milán, por la llanura lombarda, marginada a lo lejos por las cúspides transparentes de los Alpes.

Veíamos el llano fecundo, con sembrados, viñedos, alquerías risueñas y arroyos torrentosos. Oh, visiones! Pasaron por nuestra vista, las ciudades de la leyenda y del amor, como Verona y Mantua, o los reflejos del lago de Garda, azulado y tranquilo, perdido entre nubes, a la distancia, como si fuera un golfo del océano que el cielo ensancha en el horizonte. Nosotros íbamos a Padua, atraídos por la paz de esta ciudad antigua, milagrera con su iglesia al Santo, y pensando encontrar allí la sugestión de las viejas ciudades españolas.

Pero, sobre todo, pensábamos llegar para ver una creación del arte, el Gattamelata, el monumento ecuestre de Donatello. Nada más. Cuando descendimos nos hallamos al principio con una ciudad moderna, con grandes avenidas repletas de vehículos y animadas de comercios y cafés. ¡Era el desencanto! En la vieja diligencia del hotel, fatigados por el viaje, mirábamos aquello con gran asombro y con cierto arrepentimiento de no habernos ido esa misma noche a Venecia. Sin embargo, el ruido pronto disminuyó, se hizo la penumbra, el carro empezó a penetrar por callejas estrechas y aparecieron las casuchas, grises y acurrucadas. De vez en cuando pasábamos por un puente sobre un canal silencioso, dormido, de aguas oscuras. Esa misma noche nos lanzamos a la calle. Durante tres o cuatro horas, caminando a la ventura por los callejones sonoros, de recias arcadas, de casas de piedra, con grandes portones ilustrados con el blason de la nobleza o con inscripciones arcaicas. Así

llegamos a distinguir las cúpulas altísimas y la vasta mole de la iglesia de San Antonio de Padua. Estábamos frente a una dilatada plaza de pavimentos primitivos, con caserones en los alrededores dispuestos en líneas oblicuas. Todo aparecía entre la sombra, apenas iluminado por el resplandor estelar y los débiles mecheros. Hombres del pueblo, callados, pasaban por nuestra vecindad. Nosotros sorprendíamos el sueño de las piedras seculares, y mirábamos perderse en los cielos, las torres del santuario de San Antonio, mientras en los duomos reverberaba un vago resplandor. A nuestro lado, poco a poco, surgió el monumento de Donatello y a sus pies parecíamos soñar. Creíamos haber cumplido un deber del espíritu y satisfecho una vieja curiosidad artística, y nos retiramos de allí, en la Padua medioeval, en la que resonaba solamente el ruido de nuestros pasos como un eco en las arcadas, o el silbido agudo de algún tren lejano.

Después, pasamos tres días en aquellos lugares, visitando la Universidad de "Il Bó", las iglesias, los mercados de ganados, intimando con los mercaderes del agro veneciano, recorriendo a lo largo de los canales y de las murallas que circundan los barrios exteriores. Fue en estos lugares, que hace más de seiscientos años hicieron íntima amistad Dante y Giotto. El uno venía huyendo, errabundo, de ciudad en ciudad, con el castigo del destierro, y el otro se hallaba pintando los frescos de la Capilla de la Arena.

* * *

Acompañadme a presenciar ahora con alguna claridad, el nacimiento de la pintura italiana. Para los que conocen el paisaje de los alrededores de Florencia, la historieta del Vasari que recordaré enseguida, no puede tener otro escenario más adecuado. Cuenta el Vasari que en 1278, Cimabúe, en una mañana primaveral, había salido a dar un paseo por los alrededores de Florencia, dirigiéndose a Vespignano. Allí, al borde de un camino se encontró con un joven pastor, que sin maestro ni estudio, con un instrumento puntiagudo retrataba las ovejas de su rebaño en una piedra pulimentada. Sorprendióse Cimabúe ante las aptitudes del niño y quiso llevárselo a la ciudad. Previo el consentimiento paternal, Giotto Bondoni, marchóse a Florencia guiado por su maestro a quien pronto debería sobrepasar. He aquí un acontecimiento extraordinario que tiene la belleza de un mito griego. Sin embargo, los sucesos se desarrollan tranquilamente, no intervienen dioses, ni fuerzas celestes, ni luchan las deidades, para descubrir en un campo primaveral, a un joven rústico que será el genio de una época y el creador de la pintura en Italia. ⁽¹⁾ El muchacho siguió las enseñanzas de Cimabúe, al principio, después lo sobrepasó y lo olvidó, con la terrible indiferencia de todos los grandes hombres en casos análogos. Lo mismo hizo Leonardo con sólo obedecer a sus inclinaciones en pintura, cuando obligó a su maestro Verrocchio a arrojar los pinceles para siempre, y Miguel Angel volvió a repetir la hazaña al

¹ Vasari. — Vidas de arquitectos, pintores y escultores.

sobrepasar inmediatamente a Ghirlandajo. Muchas veces se ha enseñado a los viajeros alguna obra de este maestro, diciéndoles:

—Es de Ghirlandajo, que enseñó a Miguel Angel.— La personalidad del maestro ha desaparecido casi totalmente, esfumada por la gloria del discípulo.

¡Si pensarían Verrocchio o Cimabúe que en aquel nuevo alumno que acababan de descubrir, ardía la llama del genio que los sobrepasaría cuando, en el apogeo de sus aptitudes, lisonjeados por los príncipes y rodeados por los fieles discípulos, recogían en un taller a un muchacho de éstos, salidos de la grey campesina o de los gremios de las ciudades!

* *

Ya al finalizar la Edad Media, se desarrolla en Italia, lo que se denomina por algunos, el Primer Renacimiento de las Artes. A su frente, se hallan Cimabúe y Giotto y los primitivos de Siena y Asís en pintura, y en escultura la denominada escuela de Nicolás de Pisa, constructor del Baptisterio, y del Púlpito de la Catedral de Siena. Tomando su origen en esta escuela, el movimiento artístico y religioso se expande por toda Italia, para encontrar al fin ambiente más propicio en Florencia. Vasari hizo popular en esta ciudad la anécdota siguiente: Llegaron a la capital Toscana en 1260, unos pintores bizantinos con objeto de decorar una capilla de Santa María Novella. Se hallaba allí, niño aún, Cimabúe, estudiando humanidades, pero abandonó pronto sus tareas para seguir a los maestros extranjeros. Apareció enseguida el

artista original, con una tendencia distinta al método bizantino, que era el que estaba en boga en Italia. Sea o no exacta la anécdota, lo claro, lo indudable es que con Cimabúe se inicia ya el gran movimiento de liberación que desencadenó Giotto, para humanizar el arte plástico, arrancándolo del hieratismo de Bizancio. Se concibe también de este modo, que Giotto no pudo encontrar un maestro más indicado que Cimabúe.

El espíritu que anima este primer Renacimiento es genuinamente cristiano y su pintor más alto es Giotto. Siglos antes, el emperador Constantino, había trasladado el poder a Bizancio. Alrededor de este núcleo civilizador de la Edad Media, con la formación del Imperio de Oriente, se congregaron todos los artistas del mundo y se conservó la joya del helenismo. Allí, en Constantinopla, nació un estilo: el bizantino. Era de hieráticas líneas, de severidad y de rigidez. Así también era el dogma religioso. Unía a estos atributos la esplendidez de los colores, el boato y la suntuosidad de la luz oriental. Allí se formaron los mosaístas, los joyeros, los cinceladores más exquisitos. Se elevó el mosaico a una categoría artística superior y Constantinopla fue el sitio predilecto hacia donde concurrían los esmaltadores, cinceladores y orífices. Enseguida este arte se propagó por Italia, con el triunfal desarrollo de la República Veneciana, hasta florecer espléndidamente en la Catedral de San Marcos.¹ Todo el arte plástico italiano de la época quedó in-

¹ Lafenestre. — *La peinture italienne.*

fluido por el bizantino, y sólo un genio poderoso podía libertarlo y darle expresión y vida propias. Al llegar al siglo XIII, el misticismo medioeval no podía satisfacerse ya con aquella irrupción sensual del oriente. Aquel arte no era original, en él mezclábanse elementos de Asia y Grecia, y con sus inscripciones asirias y armenias, con sus columnas de mármol contorneado y vistoso, recordando las del templo de Salomón, con sus pavimentos jaspeados, y bóvedas ilustradas con lapislázuuli y oro, era en el fondo un arte de molicie y de sensualidad, una flor de decadencia.¹

Es en Occidente que habría de forjarse el arte cristiano puro. Es en la Isla de Francia, que había de desarrollarse el arte ojival en los siglos XII y XIII, levantándose entonces las vastas ciudades de Dios, las catedrales góticas, con la predominancia de la línea vertical, las naves altísimas, las agujas y torres penetradoras del azul, los ventanales historiados y los monstruos innumerables. Hemos dicho más arriba, que este siglo en que aparecen el Dante y Giotto es, en primer término, religioso y así tiene que ser su arte. El primer despertar es, pues, cristiano, y el segundo, el gran Renacimiento, pertenece al paganismo. Alguien ha agregado con muchísima razón, que esta primera época del arte religioso renacentista, fué grande porque servía ante todo para representar lo divino de la religión y ésta era el ideal al que tendía; mientras que la decadencia que siguió a Miguel Ángel, se explicaría porque la religión fue entonces un

¹ Elie Faure — *L'art renaissance*

tema, un pretexto, un asunto más para servir de modelo a los artistas.

* * *

Bajo los escombros del imperio de Roma, en las catacumbas de los primeros cristianos, adornando los nichos y las capillas subterráneas, germinaba ya un arte ingenuo y primitivo. Estos artistas anónimos, cuyos frescos hemos visto al explorar los corredores oscuros e interminables de las catacumbas de Domitila y San Calixto, son los verdaderos precursores de los trescentistas. Yacía el arte plástico de Grecia destruido para siempre, al parecer, mientras las hordas de visigodos y lombardos asolaban las ciudades de Italia meridional, pero allí, en la sombra, junto con la fe religiosa que debería salvar a la humanidad civilizada de entonces, se conservaba un arte sencillo, pero de una grandísima fuerza espiritual. Esos decoradores anónimos, pálidos de fe religiosa, estos artesanos modestos, apenas si fueron tolerados al principio por las mismas autoridades de la Iglesia. Se levantó contra ellos también, el oleaje iconoclasta, que se oponía a toda reproducción gráfica de lo divino. Los primeros concilios, admitieron tan sólo que la pintura podía ser utilizada para servir de ejemplo a los creyentes y contribuir así a la difusión del dogma. Durante cuatro o cinco siglos la iglesia consideraría peligrosa la representación pictórica de las escenas sagradas, hasta que habiéndose formado lentamente un arte en Bizancio, del cual hemos hablado, y extendiéndose éste enseguida hacia las ciudades oc-

cidentales, tuvo que venir la reacción del trescientos, para hacer que la pintura italiana recuperara toda su originalidad.¹

Pero hay que confesar también que esta actitud obedeció a una formidable revolución mística: la formación de las congregaciones de franciscanos y dominicanos, que poblaron la Italia central de iglesias, santuarios, y baptisterios, utilizando para ello el concurso de todas las artes. El arte convencional de Constantinopla, lujoso, recargado y exterior, ya no serviría para los seguidores de Francisco de Asís, ni para la corriente religiosa que éste propagó, lleno de ternura infinita. Dante y Giotto están vinculados a la difusión de este milagroso y dulce resurgir del arte italiano. Dante condensará también la fe religiosa, con todas sus leyendas, premios y castigos, y Giotto será el intérprete genial que durante veinte años pasará encerrado en Asís, componiendo los frescos murales con la vida del Santo, cerca mismo del cuerpo inánime de Francisco.

Llegamos entonces a un momento en que las disputas políticas ensangrentaban el suelo de la península, forjándose en un ambiente de hierro y de guerras, las repúblicas italianas, defendiéndose o atacando el poder de los emperadores alemanes o del pontificado. En el siglo XIII, la exaltación religiosa llega a la etapa culminante. Allí está el término más alto, la cúspide más erizada del cristianismo combatiente y feudal. Era el siglo de la lucha de pontífices y reyes,

¹ Maclair. — La peinture italienne.

de monarcas menores y repúblicas, de sectas y herejías, de familias de nobles entre sí, de güelfos y gibelinos. Sin embargo, sobre todo este tumulto, predominaba en el orden moral, el acatamiento unánime al pontificado.

Al mismo tiempo, fundáronse las órdenes de Menores y Predicadores bajo Inocencio III, que habrían de sobrepasar a todas las congregaciones conocidas y que influirían decisivamente en el desarrollo del idioma y del arte. Un día en las escaleras del palacio del Papa, se encontraron dos hombres que iban allí por el mismo deseo de propagar las enseñanzas de Cristo. Uno era recio y pensativo, caminaba con la seguridad y la altanería de los caballeros castellanos, sus ojos quemantes y graves denotaban al pensador o al filósofo, su ademán, la voluntad indomable; se trataba de Domingo de Guzmán. — El otro tenía ojos vivaces y hundidos, era pálido, débil, con el semblante torturado por el sacrificio y las privaciones: era Francisco de Asís. Dícese que sellaron con un abrazo aquel encuentro memorable. Desde ese momento las órdenes que ellos fundaron, sus discípulos, los propagadores de los nuevos cultos, se mezclaron con el pueblo, abandonaron el latín erudito de las clases altas, para escribir en lengua popular, en estilo vulgar, los sermones, cánticos y cancioncillas, al alcance de las muchedumbres y dar lugar así, al desenvolvimiento y perfección del idioma itálico, al que Dante llevaría enseguida a la más alta expresión con su poema.

Este es el siglo XIII, el siglo de la catedral gótica, el siglo de Francisco de Asís y de sus congregaciones. —San Luis, el rey de Francia, el monarca de la última cruzada era franciscano. Afirman que Dante lo fué y el mismo Giotto pintó lo mejor de su obra tal vez, para esta Orden. Y la Divina Comedia, aparece juntamente con el arte pictórico italiano de esta época, como la única creación de valor teológico y artístico, que pueda ser comparada con los monumentos ojivales de más allá de los Alpes.



Es sabido que Dante nació en 1265 en las cercanías de Florencia. Vino al mundo el poeta poco antes que Giotto, quien, según Vasari lo hizo en 1266, en la montaña, en hogar de pastores.

Se cree que ambos fueron amigos en 1303, en Padua, cuando Dante había ya empezado su Divina Comedia y cuando ambos habían pasado ya la edad que fija la mitad de nuestra vida.

Los dos amigos eran ya célebres Dante había sido desterrado de Florencia a la que no volvería más y se le veía por las ciudades italianas en busca de tranquilidad. Todos conocéis la pasmosa inquietud y actividad de Dante; guerrero, diplomático, conspirador, buscaba la amistad de los artistas y poetas de su época como Giotto, Odorico de Gubbio, autor de miniaturas y con músicos como Casella. Su sed de saber lo hizo ahondar las ciencias, las artes, la teología y cursó estudios en Bolonia y en Padua y fue a beber la sabiduría clásica hasta en las Univer-

sidades de París y Oxford. Desde joven era poeta famoso por sus amores desdichados. —¡Cuántas veces, nosotros, en Florencia, a orillas del Arno, caminando cerca de las murallas que dan al río, hemos pensado que Dante se nos iba a aparecer allí en las proximidades del Puente Viejo, tal como lo habíamos visto desde niños en las estampas de los libros!

¡Ah, la prodigiosa multiplicidad de estos hombres del siglo XIII y del Renacimiento! Es sondeo abismal el pensar en las diversas actividades a que se dedicaron Dante, Giotto, Leonardo y Cellini. Habría que buscar en las biografías de estos hombres, el molde que Eugenio D'Ors presenta a los jóvenes del novecientos. El autor no cita a los renacentistas, pero pensaría seguramente en ellos, cuando nos aconseja: "Si vigiláis, con ciencia abierta, el normal desarrollo de vuestra conducta, todas las desviaciones momentáneas, se fundirán en una larga rectitud". "Sócrates podría frecuentar, sin mácula en su alba túnica de filósofo, la compañía de los retóricos, de las hetairas y los libertinos".

Agreguemos que Dante cultivó la amistad con nobles y traidores, guerreros, filósofos y artistas, y diplomáticos y que en la ciudad de Florencia, cuando existían las corporaciones de artesanos y obreros, se inscribió en el quinto gremio (*Arti*) de los médicos y naturalistas. Ya Carlyle explicaba esta múltiple dedicación del artista, hombre sobre todas las cosas, cuando declaraba que el poeta que no sirviese

sino para estar sentado componiendo estrofas, jamás haría un verso que como tal pudiera conceptuarse.

* * *

Recordaréis de qué manera, el rústico muchacho de los alrededores de Florencia fue conducido por Cimabúe al taller. Aquel pastor habría de abarcar toda una época con su arte y sus influencias se prolongarían más aún. Toda la Italia lo llamó. Era el genio libertador, el que rompería con los formulismos griegos y bizantinos. Hasta él, nadie se había atrevido; aún eran titubeos, tentativas pequeñas y sin audacia. Pero pronto vino el aldeano, contemplador de la naturaleza, libre de lazos de escuelas y de influencias extranjeras, que habría de señalar el camino definitivo de la pintura italiana. Como los artistas que dirigieron después el Renacimiento, Giotto tenía en sí mismo, el haz de todas las bellas artes; era arquitecto, pintor, escultor y matemático.

Como arquitecto, recordad el campanile de Florencia. Al flanco de la Catedral se levanta con sus mármoles de todos los colores y sus ventanas ojivales, donde anidan las palomas. Visto de lejos, custodia la serenidad del templo y las curvas ascendentes de la cúpula de Brunelleschi. En sus paredes están las esculturas de Donatello, y en conjunto es una de las obras más bellas con que cuenta para sí el orgullo de los hombres. No sólo lo elevó maravillosamente, sino que él mismo esculpió dos relieves que decoran su basamento. Giotto desde muy joven fué el decorador de las principales ciudades.

Había en él una sed de viajes, un impulso nómade que lo llevó a Ravena, a Milán o a Aviñón. Creaba con la mayor naturalidad y frescura; esos viajes por la campiña, las estadías en la montaña, el alejamiento del taller y del estudio hermético, en donde se acumulan aún, como sombras, los últimos preceptos bizantinos, todo contribuyó para el feliz desarrollo de sus facultades creadoras. En 1298 pintó en Roma, en 1300 en San Juan de Letrán, en Asís después, en 1301 en el Palacio de la Potestad y en Santa Cruz en Florencia. Atrae la curiosidad de los príncipes y de los Papas, y despierta en todas partes el entusiasmo de los jóvenes. Su aureola y su actividad sólo han sido comparadas con las de Miguel Angel. Su garra personal se imprime en los pintores que le sucedieron, en todos los del trescientos y del cuatrocientos, hasta Fra Angélico y Botticelli. Vienen en seguida de él Orcagna, Benozzo Gozzoli, Gentile da Fabiano, etc., etc.¹

La *Capilla de la Arena* en Padua, hoy es monumento nacional. —Allí se conservan numerosos frescos de Giotto, que reproducen pasajes sagrados. Las paredes de la capilla están ilustradas totalmente con motivos de la vida de María, hasta la muerte y resurrección de Cristo, según los Evangelios más conocidos de la época. Recordamos aquella mañana luminosa que visitamos la capilla, perdida entre los jardines. El techo es azul, con estrellas de oro. También el fondo de casi todos los cuadros es azul.

¹ Vasari.

Abunda el decorado en la aureola de los santos y el rojo y el azul en las túnicas flotantes. Las figuras son sencillas, con la formidable ingenuidad de los primitivos. No hay nada de la rigidez y la dureza de las figuras de los mosaicos y tablas bizantinos. Recorremos uno por uno los episodios sagrados; por encima del portón de entrada, vemos una gran pintura mural, representando el juicio final. Allí está la distribución dantesca de la justicia, los que van al cielo y los que pasan al infierno.

A nuestro alrededor se agita la concurrencia. En su mayoría ingleses que discuten, se extasían, lanzan exclamaciones y miran los altos frescos con lentes de larga vista. Hay algunas mujeres del pueblo, que recorren una por una las escenas sacras y las explican a los niños. Aquel ambiente de tranquilidad absoluta y una inmensa dulzura se ha apoderado de nuestra voluntad. —Después de observar en conjunto las obras pedimos un plano también, y desfilamos durante unas horas frente a los motivos giottistas. En esta casa, el artista hizo amistad con Dante, cuando éste pasó por Padua. De allí en muchas mañanas, saldrían los dos a conversar caminando por los alrededores de la ciudad, bordeando los canales de aguas dormidas, que atraviesan las callejas. Se afirma que ambos partieron juntos después hacia Verona. Giotto llevó en sus pupilas para siempre la imagen de Dante y la legó a la posteridad en la Capilla del Palacio de Florencia. Todos conocéis ese perfil descubierto en la pared el siglo pasado y res-

taurado enseguida. En cuanto a Dante, en su Divina Comedia hizo el elogio de Giotto en el célebre terceto:

Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
si che la fama di colui oscura.

Una tarde, nosotros en Florencia, nos detuvimos delante de aquella figura de adolescente sumergida en una atmósfera celeste. Es el Dante de la Vita Nuova; tal como la veneración de Giotto lo soñaba y lo desearía tal vez, y no el Dante que nos transmitió Bocaccio en esta anécdota: "Una vez, en Verona, ante una rueda de mujeres pasó un poeta y una de ellas dijo: Ved al que desciende al infierno y vuelve cuando le place, para traer a la gente de este mundo noticias de los que allá sufren. Es verdad lo que dices —contestóle otra mujer ingenuamente, pues él tiene la barba encrespada y el tinte bronceado por el calor y el humo del infierno".

* *

Los dos amigos de Padua, se complacieron en hacer el elogio de Francisco de Asís. Afírmase que Giotto pasó su vida artística inspirándose en el místico fundador de la humilde Orden. En Rímini, Ravena y Florencia, deja Giotto impresiones sobre el Santo. Veinte años vive cerca de su tumba, vistiendo de pinturas murales a la iglesia de Asís. Las situaciones principales de la vida de San Francisco están representadas allí, como las de Jesús de Padua y las

de San Juan, y las de San Juan Bautista y San Juan Evangelista en Florencia. Todo un poema religioso eleva Giotto en la basílica de Asís: San Francisco niño, joven, en sus milagros y en sus luchas, en las renunciaciones de riquezas, sosteniendo con sus hombros la iglesia de Letrán, cruzando los aires en carroza de fuego, resucitando al mancebo, y enseguida de todo esto, el tránsito a las regiones celestes. Todo un poema, dividido como la obra de Dante en descripciones de la tierra y en la apoteosis de los cielos. Además Giotto, nos deja la tela extraordinaria que representa a "San Francisco recibiendo los Estigmas", que se conserva en el Louvre.

Dante, por su parte en el Paraíso, dedica los cantos XI y XII a loar la gloria del poeta de Asís. Dice así, refiriéndose a los varones fundadores de las Ordenes Franciscanas y Dominicanas:

*L'un fu tutto serafico in ardore,
l'altro per sapienzia in terra fue
di cherubica luce uno splendore.*

*Dell'un diró, pero che d'ambidue
si dice l'un pregiando, qual ch'uom prende,
perché ad un fine fur l'opere sue.*

*Intra Tupino, e l'acqua che discende
del colle eletto dal beato Ubaldo,
fertile costa d'alto monte pende.*

*Onde Perugia sente freddo e caldo
da porta sole, e dietro le piange
per greve gioglio Nocera con Gualdo.*

*Di quella costa, là dov'ella frange
piu sua rattezza, nacque al mondo un Sole,
come fa questo talvolta di Gange.*

Peró chi d'esso loco fa parole
non dica Ascesi, ché direbbe corto
ma Oriente, so proprio dir vuole.

Paraíso — Canto XI — Versos 37 a 52.

Vemos, pues, cómo el delicadísimo hermano de las estrellas, de las aves y de los peces, había encontrado eco en la devoción de Giotto y Dante. Los tres tienen admirable perspicacia para analizar las más profundas inquietudes del alma humana. Recién en la obra de ellos, aparecen los sentimientos humanos influyendo o dirigiendo el desarrollo de los sucesos o participando en las escenas de la vida real. Los tres amaron entrañablemente a la naturaleza y en esto estriba la gloria que los rodeó en aquel momento de falsedad y convencionalismo.

El reproche fundamental que se hace a la Edad Media, de haber envilecido a la naturaleza, de haber cerrado los ojos a su variedad y a su alegría, de permanecer indiferente ante las bellezas materiales, la floración de las selvas, la felicidad de los mares y de las montañas, se desvanece cuando en el siglo de que hablamos, uno se encuentra con estos tres hombres. Sabemos ya cuál fue el mérito de la obra de Giotto: reaccionar contra lo falso y lo dogmático. Ruskin lo condensa diciendo que Giotto vió las cosas como eran; una cosa blanca, era blanca y una cosa roja era roja. Y descubrió naturalmente... "Los griegos y bizantinos habían pintado cualquier cosa y de cualquier modo". La característica de Francisco de Asís no es otra; abrió, a los

ojos de la gleba, los Evangelios, fue el protector de los débiles y esclavos, predicó a las piedras y a las aves; en cuanto podía edificaba un convento para amparar a los fieles frente a los castillos de los señores y escribió en lengua vulgar las cosas más sublimes y delicadas. Francisco de Asís llevó a la religión el amor total de la naturaleza; Dante y Giotto infundieron en el arte esa misma adoración.



Ya véis cómo al amor del Santo de Umbría, se unieron Dante y Giotto. La misión que los dos tuvieron fué idéntica, de liberación y de creación. Dante y Giotto, arrancaron del fondo de la Edad Media la poesía y la pintura italianas. A ambos los guiaba una finalidad religiosa, que se manifestó en los dos por la exaltación de los mismos asuntos sagrados, y en la devoción hacia Jesús y Francisco de Asís. Dante nos dejó un elogio consagrador de Giotto y éste a su vez un perfil del poeta en Florencia. Ambos salieron de la gleba popular y expresaron los sentimientos del pueblo de la época; uno, dignificando la lengua vulgar, y el otro historiando los motivos religiosos que estaban en la memoria de las multitudes de burgos y campiñas. Había un ideal fraternal, hondo y trascendental en los dos. Sus naturalezas eran rudas y simples. Giotto, viajó por las más cultas ciudades italianas aclamado como un profeta, señalado en todas partes por la admiración de las gentes. Era hombre hurafío y terrible, nos dicen. No queda de él ningún retrato en pintura alguna y

no imaginamos cómo era su físico; sólo suponemos que sea suyo, un perfil, en un Juicio Final, en Padua. No se representó, según parece, en sus cuadros a la manera de muchos pintores del Renacimiento; al menos no lo dijo jamás, de modo que imaginamos en él un desdén simpático por la vanidad póstuma.

Abundan las anécdotas que lo destacan como un temperamento libre y áspero, burlón de los necios y presuntuosos. Como Dante se rodeó de músicos, poetas y caballeros y cultivó la amistad con Boccaccio y Petrarca. También fueron múltiples las actividades de ambos, realizaron la suprema aspiración de ser hombres absolutos, héroes de su siglo y sufrieron y lucharon por ideales semejantes. ¿Se trataron personalmente durante mucho tiempo? Lo único que se sabe es que se vieron en Padua y eso mismo para muchos no deja de ser una suposición. Tal como lo hemos relatado debieron suceder las cosas; viéronse durante unos días, departieron amistosamente y se separaron como dos sombras calladas. Tal vez aquellos breves momentos fueron definitivos, y allí se realizó en ellos la comprensión profunda de sus geniales temperamentos.

Carlyle estableció el verdadero significado del poema de Dante. La Divina Comedia es su obra, pero en realidad allí están los diez primeros siglos del Cristianismo. A Dante, el artificio final, el trabajo último; la Edad Media es la verdadera constructora de la obra. Ella habla en el poema de Dante y to-

das las ideas de los siglos medioevales encontraron su música en los tercetos admirables. ¿Qué otra cosa puede decirse de la labor de Giotto? En él se condensaron las aspiraciones de muchos siglos de ensayos y balbuceos, en él hallaron liberación y expresión las tentativas inexpertas de las generaciones de primitivos y anónimos.



He aquí que encontramos en papeles íntimos algunas sensaciones de la ciudad de los Médicis.

"En estas noches de luna que nos han tocado en Florencia, es un espectáculo maravilloso ver cómo la luz plateada se refleja en la Catedral. El edificio adquiere luminosidad y los resplandores surgen de todos los mármoles que lo decoran". "Entonces, nos entretenemos en pasear por las inmediaciones de Santa María de las Flores, deteniéndonos a contemplar los grandes ángulos entrantes de la parte exterior del crucero, en seguir circundando la parte posterior del templo, o en mirar de lejos el campanile elevado por Giotto". "En los nichos de esta construcción, destacan las figuras de Donatello y en las cornisas amontónanse los racimos de palomas dormidas. Nos hallamos tranquilos y nuestra atención se siente ahora más libre, pues de día, la aglomeración del público y la molestia de los pequeños comerciantes de tarjetas postales y reproducciones, nos impiden observar con arrobamiento especial las líneas del Duomo o la alígera elevación del Campanile"... "...Hemos estado hoy en el interior

de la Catedral. Allí también vemos la figura del Alighieri. En una pared está la alegoría de Doménico de Michelino. Aparece el poeta, joven aún, de pie como figura central, coronado de laureles, sosteniendo en la mano izquierda un libro abierto. Los símbolos celestes lo rodean, la ciudad amurallada a la derecha, la Florencia renacentista, con sus almenas y castillos; el infierno al otro lado, detrás de un grueso pórtico de piedra con la caravana de los malditos; al fondo el purgatorio, como un cono surcado por una espiral emblemática, y el cielo, finalmente, arriba de todo, con los colores del iris y los círculos de la felicidad divina". . .

. . . "En Florencia, en todas partes, aparece la imagen del Dante. Cuando caminamos por los muelles del Arno, vienen a ofrecernos miniaturas o reproducciones. En todos los escaparates del Puente Viejo, en los alrededores de la Galería de los Oficios, en las tiendas pequeñas que abundan en estas callejuelas, nos muestran la figura del Dante y eso que no mencionamos el monumento recargado de la plaza Santa Cruz. La ciudad paga aún su excesiva severidad para con el poeta. Aquel destierro, que lo condenó a sufrir y llorar por las ciudades vecinas, le ha costado a Florencia mil disgustos y arrepentimientos. En 1314, los florentinos le abrirán las puertas a Dante a condición de que se someta a una penitencia brutal, como los herejes y traidores. — "No es éste el camino, contestó, que me ha de llevar a Florencia. Si no hay otro modo de entrar no vol-

veré nunca a esa ciudad y yo también abandonaré *toda esperanza*". "Cuando murió Dante en Ravena, en 1321, Florencia presenció de lejos los homenajes de todo el pueblo de Italia a su hijo desterrado. La ciudad nativa le decretó honores también, monumentos en Santa Cruz y en la Catedral, creó cátedras especiales para explicar la Divina Comedia, pero no pudo recuperar el cadáver. Cincuenta años después, se le construyó un mausoleo en Santa Cruz, pero Ravena no cedió los despojos y el sepulcro sigue aún vacío. Bocaccio, con su sabiduría mordaz y su lenguaje atrevido, explicaba los poemas de Dante criticando al mismo tiempo la dureza de las autoridades florentinas. Ni Buonarroti, ni después Napoleón, lograron arrancar a los habitantes de Ravena, el cuerpo de Alighieri para llevarlo a la ciudad toscana". "Entre tanto el viajero, mientras recorre la ciudad, hallará en todos los sitios la imagen de Dante. Lo curioso es que predominan las reproducciones del retrato que Giotto dejó en los frescos de la Capilla del Bargello. Hoy hemos estado a verlo allí. La capilla es pequeña, mal iluminada. Quien penetra, puede distinguir enseguida, bien enfrente, entre otras figuras borrosas, la túnica roja de Dante. Giotto pintó en esa pared un fresco que tituló "El Paraíso". En él colocó a Dante, el de la Vita Nuova, cuando aún era el amante de Beatriz y mucho antes de la vergüenza del destierro. La frescura de la juventud y del amor iluminan su rostro. Viene con la túnica roja y un gorro de oscuro color, que una banda

granate anuda. Aparece de perfil y a su lado asoman como de la niebla, dos figuras: la de un contemporáneo suyo, grueso y de expresión bonachona y la de otro, que sacerdote parece, hincado de rodillas. Este retrato, nos dicen, apareció bajo una capa de yeso, en 1842 y Antonio Marini lo *restauró*. Ya se sabe lo que significa generalmente restaurar en arte" . . .

"Recorriendo la orilla del Arno, hacia el puente de la Gracia, nos acercamos a Santa Cruz. En esta iglesia y en San Antonio de Padua fue donde forjó sus maravillas más altas la inspiración franciscana. En Santa Cruz, hallamos placas y sepulcros para todos, desde Dante y Leonardo hasta Carducci. Hay mármoles de todos los gustos; malísimos y excelentes".

"Nosotros nos dirigimos a las capillas de Peruzzi y Bardi, decoradas por Giotto y sus discípulos. Todas las paredes fueron blanqueadas en épocas de fanatismo religioso. Poco a poco se van arrancando del olvido los frescos de Giotto y de su escuela, dedicados a la gloria de Asís y a la de San Juan Evangelista y Juan Bautista". — "¿Para qué evocar más recuerdos? Sólo diré que perdura aún en nuestras pupilas, la testa del Bautista, por Giotto, entre las manos temblorosas de Salomé, cuando la bacanal de Herodías.— Está allí, en la sombra y la vemos aún, sobreponiéndose a todas las visiones del sensual drama, que ha inspirado a tantos pintores y poetas, desde los mosaístas rígidos, de la sacristía de la Catedral de San Marcos, hasta Oscar Wilde". . . "Hoy hemos atravesado por el Puente Viejo para ir al Palacio Pitti.

Al regresar de aquellos jardines y museos, con la frente fatigada, lo hemos hecho a pie al anochecer. Nos apoyamos en la baranda del Puente Viejo, para descansar, y compramos castañas y tomamos un vino suave en uno de estos comercios sencillos. Después, acodados sobre el río cerca del monumento a Cellini, hemos mirado las aguas verdosas y quietas del Arno. La tarde caía, más allá de las alturas azuladas de Fiésole y las primeras luces de la ciudad temblaban reflejándose en el agua. Este puente de mercaderes, joyeros y prestamistas está lleno de recuerdos para nosotros. Fue en estas inmediaciones que, según las estampas familiares, Dante vio a Beatriz varias veces".

* * *

Cuando repasamos estas notas ahora, recordamos que siempre nos ha parecido a nosotros que Beatriz es una creación vaga y celeste que jamás perteneció a la tierra. Es curioso que se haya insistido tanto en esta figura, como la más alta naturaleza femenina que aparece en la obra del poeta. Las gentes de todos los siglos leen aquel episodio del amor de Dante, despertando súbitamente cuando tenía sólo 9 años, pero no lo creen. Parece una historia encantadora y no un suceso real.

Boccaccio ha dejado un retrato angelical de esta niña y ha sido el principalísimo divulgador del encuentro que tuvieron los precoces enamorados en las fiestas del opulento Portinari. Del físico y de las pasiones de Beatriz, como de todas las relaciones de ella con la vida real, Dante no deja escrito nada pre-

ciso. Apenas si menciona en ella la voz suave, los ojos admirables, el sonreír lleno de encantos. Dijérase que fue una figura que pasó sintiendo la nostalgia de la felicidad celeste, con la frente clara de color perlino y sonrosado, con la cabellera rubia; la más tierna figura que aparece en los cantos de la Comedia. Sin embargo, para los ojos de la posteridad Beatriz no es una figura cálida y viva. Los mismos exégetas simbolistas la han alejado de la realidad, cuando la hacen aparecer como el símbolo de la verdad absoluta, o de la ciencia divina, de la virtud más alta, o de la revelación del cielo. En la vida de Dante dijérase que imprimió una huella menos honda que los destierros, las luchas, la miseria y el odio de sus conciudadanos. Nosotros creemos con muchos críticos, que la verdadera figura femenina de la Divina Comedia no es Beatriz, sino Francesca de Rímini. ¡Esta sí ha sido arrancada del barro medieval, al mismo tiempo que los cantos del Infierno! Esta mujer vive aún y vivirá siempre, al lado de las formas torturadoras y pecadoras. ¡Y vivirá porque ella y no Beatriz, sintió el verdadero amor que mata! Francesca es mujer, y nada más que mujer; es una acabada forma poética, dice de Sanctis y agrega "la mujer que Dante fue buscando hasta el Paraíso, héla aquí, él la halló en el Infierno".

* * *

Giotto, revelador del nuevo camino, pasó muchos años en las proximidades de Asís. Es curioso notar, cómo alternaba sus estadías más prolongadas en los

sitios de Italia, donde el paisaje ofrece las sugerencias más bellas. Padua, Florencia y Asís. Cuando Giotto trabajó en Asís, ya había transcurrido medio siglo desde el día en que Francisco había abandonado la tierra. La leyenda estaba en pleno auge, en el desborde magnífico de sucesos y milagros, que él había de trasladar a las pinturas murales de la iglesia. Tiene tanta importancia esta influencia franciscana en la obra de Giotto y de sus sucesores, que Renán afirma que el mendigo de Asís fue el padre del arte italiano. Giotto contemplaría mil veces el valle de Umbría, con sus huertas y árboles florecidos, perderse en las vertientes ásperas del Apenino. Allí concibió y realizó alegremente, sin tortura, a modo de un pastor que se embriaga con un juego rústico, la prodigiosa sucesión de escenas sacras, veintiocho frescos en total, que habrían de perdurar en la capilla gótica. La tarea de Giotto en este momento consiste en mirar a su alrededor; los hombres, los paisajes, las faenas pastoriles, o reproducir escenas milagrosas casi contemporáneas. Coloca en ellas la mayor naturalidad y les infunde el sentimiento, ya doloroso e inefable de los héroes.

Dijimos que la característica de la Edad Media fue en gran parte el temor del hombre por la Divinidad. Ese espanto, sólo comparable al espanto de Pascal por el vacío del espacio, pesaba como un plomo sobre la imaginación de las gentes. Ese terror colectivo, ese hálito quemante, que movió muchedumbres, que arrastró los pueblos enteros hacia el Santo Sepulcro, en las Cruzadas, y que llegó al paro-

xismo espantoso de organizar una Cruzada de los niños, pues decíase que sólo almas puras podrían llegar a Jerusalem, se refleja en los pocos documentos del arte medieval que han llegado a nosotros.

En los mosaicos y tablas de Bizancio, que hemos visto en Europa, se halla impresa esta fatalidad ante el amenazador misterio. Las figuras hieráticas, madonas doloridas, apóstoles y mártires se distribuyen impasibles e incapaces de ningún gesto, alrededor de la cruz. Las caras son inexpresivas, los cuerpos rígidos, con dureza de líneas y frialdad de contornos, asisten al desarrollo de los sucesos. El oro, el azul vivo, el rojo predominan; y la suntuosidad que se desprende de la escena contrasta con la grandeza del motivo inspirador y la ausencia de expresión en todos los rostros. En Bizancio la austeridad y el fausto del dogma, exigían seguramente esta forma de arte, pero no sería así en Italia, con la desaparición del terror del medioevo, cuando San Francisco hizo el más lírico y entusiasta elogio de la naturaleza y transformó el concepto de la divinidad, haciendo descender a Cristo a la tierra, a la compañía y hermandad de los miserables y desgraciados, sitio de donde nunca debió haber salido.

Giotto, en las representaciones de Asís, en aquel himno de veintiocho cantos, así como el resto de su obra, no hizo más que darle carácter humano al drama divino, rejuveneciéndolo además, tanto como las oraciones de Francisco de Asís o los tercetos del Alighieri. El pintor hace intervenir en el desarrollo del

tema de sus cuadros a todos los personajes. Les da un alma, les coloca una misión humana. Ya no son figuras regias y frías que asisten a una ceremonia mística, formadas en semicírculo, indiferentes o aterradas, sino que son seres de carne y hueso que accionan, sufren, ríen, discuten. . .

* *

Así desfilaron ante nuestros ojos los motivos de la capilla de Padua: Cristo bendice a Lázaro, en medio de la confusión de los presentes en el acto de la resurrección. Cristo, con un látigo expulsa a los mercaderes del templo, y el momento éste aparece lleno de realidad y justeza. En Asís, Giotto describe la vida del hombre que quiso imitar fielmente a Jesús en todos los actos de su vida, y en la Santa Cruz de Florencia, el pintor nos lleva hasta presenciar la danza de Salomé.

La voluntad del trescientos en Italia, se apoya pues, sobre el trípode de Francisco de Asís, Dante y Giotto. No os extrañéis de que mañana un erudito os demuestre que en realidad Alighieri y Giotto no se han conocido jamás personalmente, pues no hay documentaciones históricas que confirmen el encuentro de Padua. Sin embargo, nosotros seguiremos creyendo que una honda simpatía personal los unió y que fruto de ese compañerismo, Giotto nos ha dado la verdadera imagen de Dante en el joven soñador de la capital toscana. Y como resumen de este tratado, voy a proponer la siguiente síntesis para meditación de los artistas y estudiosos:

"La amistad de Dante y Giotto, la mutua simpatía que les unió, la idéntica actitud de ambos frente al despertar del genio y de la nacionalidad de Italia, es una de las etapas iniciales del Renacimiento y debe ser considerada, por lo tanto, como un factor decisivo en la elaboración de este movimiento". "En el trescientos, y en esas tres figuras de auténtico genio que hemos comentado, se realizó, plenamente, el misterioso milagro de la armonía de lo poético y lo religioso con la exactitud plástica. Analícense las obras y empresas de San Francisco de Asís y se verá cómo coexisten esas gigantescas voluntades de lo sensitivo o razonante que presidieron su acción, con la santidad más perfecta y la imaginación poética más inefable. Así, en lo más íntimo de las obras de Giotto y Dante, artistas hombres que aparentemente ofrecen más unidad, pues en el fondo ellos son del arte y nada más; es decir, si penetramos en los límites que trazan los firmes contornos de la arquitectura y la pintura de Giotto y lo estructural de la Divina Comedia, notaremos inmediatamente entremecerse, vivas, la vibración, la fluidez y la claridad de los sentimientos religiosos y poéticos, que reinaron en las almas de infinidad de hombres y generaciones".

VI. — DE LO POETICO Y LO PLASTICO

En réalité, l'art de l'écrivain consiste surtout à nous faire oublier qu'il emploie des mots.

BERGSON

La generosa resolución del Consejo de la Facultad de Arquitectura, al patrocinar la exposición de estas ideas, al mismo tiempo que sostenía con su autoridad y prestigio los escasos merecimientos del escritor, le creaba a éste compromisos morales no excusables, como ser, entre otros, el de mantener el tono del pensamiento discursivo en una descollante altitud cultural, y, además, el de no invadir el fuero íntimo, la fortaleza de las técnicas arquitectónicas, ni sus fundamentos científicos. En lo que se refiere a la primera obligación, ignoro si lo he conseguido por más que he hecho lo posible; y en cuanto a lo otro, he sido, en cada desarrollo de razonamientos, un riguroso aclarador de límites, y he señalado, en diversas circunstancias, sobre todo en el comentario de los milagros del gótico, dónde termina la interpretación del artista y dónde empieza el recinto feudal del técnico. En ese sentido, se hizo el debido elogio de Viollet-le-Duc y se destacó muy bien, cómo este arquitecto colocó el problema en su terreno científico, arrancando, por decir así, al gótico de la admiración

fecunda, pero peligrosa de los románticos, para enfrentarlo, debidamente sostenido por explicaciones rigurosas y matemáticas, al arte incommovible de los clásicos.

Si esta actitud de delimitación de categorías no hubiese quedado claramente establecida, quédame, en favor, para justificar cualquier error de invasión, el antecedente demasiado grande, pero por eso mismo en cierto modo favorable en mi sentido, al encontrar ancha brecha, de que los más famosos teorizantes sobre estética de arquitecturas, no han sido, fatalmente, arquitectos, sino que han sido los filósofos, desde Platón y Plotino hasta Kant, Hegel, Schopenhauer, Schelling, Spencer, y, acompañándolos, escritores y artistas de diversas disciplinas y escuelas como Hugo, Ruskin, Rodin, Valéry y mil más. Hasta en esto, la arquitectura confirma su semejanza con la música, que también es tema predilecto para teorías de los filósofos. Las artes plásticas han llamado, pues, poderosamente la atención de los no especialistas. . . ¡Y en qué forma! Basta recordar cualquier interpretación de los autores citados.

Suele ocurrir con los artistas o técnicos enamorados de su oficio, algo parecido a lo que les sucede a los anatomistas respecto al cuerpo humano o a los botánicos con los árboles y las flores. El artista o el poeta frente al árbol o al cuerpo, distinguen, sienten en seguida la belleza que aquéllos contienen y se extasían ante ella. El filósofo encuentra motivo para la profundidad de los orígenes y los destinos de esas for-

mas. Los anatomistas y los botánicos, conocerán íntimamente la constitución de la máquina orgánica interna que sostiene las células y las savias, las fibras y las funciones vitales... Pero la belleza y la trascendencia se les escapan. Así, un profesional arquitecto, puede dominar los secretos científicos y económicos de la construcción, pero puede ser más o menos incapaz de sentir la belleza de las formas, teorizar sobre ellas, filosofar sobre la creación que fructificó en el secreto de su mente. Cuanto más estrechos sean los límites de su curiosidad hacia la especulación desinteresada, cuanto menos amplia sea su capacidad de belleza y su experiencia en filosofar sobre estética, más enérgica será su reacción contra los que, según él, invaden sus jurisdicciones abstractas. Y en cuanto a la coincidencia del gran artista y del gran arquitecto, determinará, cuando aparece, una especie de apostasía del arquitecto. Se colocará del lado de los artistas y de los filósofos, más que del lado de los profesionales. Así, en cada siglo, nacen pocos hombres capaces de armonizar, y hablamos en un plano de excepcional superioridad, esas dos fuerzas individuales de pensamiento y oficio. El enlace morganático del aristocrático sentido de lo bello, con la plebeya sabiduría constructora, es más raro de lo que parece. Cuando se realiza y se mantiene, constituye un milagro de Dios.

* *

Los ensayos anteriores, tenían una ordenación adecuada: se partía de la psicología o de la creación ar-

tística, y de la imaginación creadora, y sin dejar de apoyarse en esos principios, se exponía y se comentaban sistemas y teorías bastante modernas sobre las artes. En la exposición sobre plástica y poética, el orden respetado hasta ahora, desaparece. Un poco sugestionado por la frecuentación de las teorías y de los estilos, anunciaré, por las dudas, que esta vez reinará una especie de desorden barroco. Clausuraré este ensayo, pues, a modo de la terminación que el tiempo y los hombres hicieron obligatoria en ciertas grandes catedrales. Citaré la de Santiago, en España, que, sustentada sobre basamentos y pórticos del más antiguo románico, fue coronada, siglos después, en las cimas, por un complicado erizamiento de adornos barrocos.



Vimos ya, al principio de estos capítulos, cómo los elementos proporcionados al mundo por medio de la imaginación creadora, se apoderan de los abstractos imperios del tiempo y del espacio, para desde allí dominarnos, atraernos y hacernos felices. Por un lado, las artes plásticas dominando el espacio, y por otro, la música y la poesía, desde las coordenadas temporales, elaboran, ocultas, y ofrecen sus esencias divinas. Largos comentarios hiciéronse ya sobre las compenetraciones de estas artes, y vimos cómo la música extiende un arco de puente sonoro a la arquitectura, para identificarse con ella, prolongándose, aún fuera de la imaginación del creador, esa actitud misteriosa que rodea a toda la creación artística en

su intimidad. Así como el proceso íntimo de la creación se resiste pudorosamente a toda revelación clara, así también, la ordenación objetiva de las artes no obedece a las clasificaciones y a los límites que el concepto se empeña en asignarles.

El concepto, dominador de lo externo, ordenador de la naturaleza, tiende a reducir a leyes todos los fenómenos naturales, y después de cazar al dios Pan, y de sujetarlo al ritmo del pensamiento, intenta atrapar lo vital, la creación artística en nuestro caso, pero tiene que confesar su impotencia para dominar a este ejemplo de amazonas intangibles. Así, desde los primeros tiempos, afinidades íntimas, realizaron la unión de la danza, o sea lo plástico, con la música y el canto. Las tres, de la mano, reinaban juntas en Grecia, y la poesía dórica o coral, que culmina en Píndaro, llegó a su perfección en el pean y en el diti-rambo, y realizóse así la síntesis de esos tres elementos.

El hombre occidental de los últimos tiempos ha embellecido, tal vez demasiado, los orígenes del pueblo griego. El hecho es que, de las edades prehoméricas, nebulosa feliz de tantas mitologías, se ve aparecer como forma artística, en primer término, y sirviendo de basamento de las artes, a la danza. La danza bárbara de todos los pueblos salvajes, la danza guerrera, la danza frenética, la danza que va puliéndose como un áspero guijarro, por el río de la música, que por todas partes la va envolviendo y termina por dominarla del todo. El hombre empezó, afirmase, a expresar por medio de los movimientos rítmicos del

cuerpo, las emociones que le despertaba el mundo exterior, y las propias alegrías que sacudían su personalidad rudimentaria. Después de la danza, la poesía recitada o cantada de los rapsodas, en el ciclo de las epopeyas, dominó al hombre griego hasta que, un lirismo más complejo, personal y delicado realizó la unión de los elementos plásticos, musicales y vocales, en los cantos de los eolios y de los dorios. Las ceremonias de los cultos dionisiacos, impregnaron a estas creaciones con un elemento mágico y dramático y los fusionaron, volcándolos en la tragedia, en donde se perfeccionan y eternizan. El ritmo era el sostén de la primitiva unión, y por mucho tiempo ejerció su dictadura la poesía, sobre la música y la danza. Las palabras rítmicas gobernaban ampliamente, y de ahí también que se prefirieran los instrumentos de cuerda, la cítara, por ejemplo, y se considerara a los de viento más bien como atributos de los bárbaros. En las contiendas entre la cítara y el aulos, triunfaba siempre la cítara apolínea. Apolo derrota fácilmente a Pan, y más tarde Marsias, el sátiro, fue desollado vivo, por su pretensión admirable de luchar contra el Dios.

Marsias, derrotado y todo, fue una divinidad local de muchos pueblos de Grecia, y formóse un río rojizo con el llanto que por él derramaron driadas y faunos. La derrota fue en cierto modo gloriosa; para las artes era el índice de un principio de diferenciación. Quiso independizar el tosco fauno, la música, del canto, y no en vano la antigüedad lo colocará como maes-

tro de Olimpo y dios de los bosques. Este diminuto y velludo émulo de Prometeo, pues, encarna en su desgraciada lucha un principio de diferenciación, no fue comprendido por los griegos. Los filósofos mismos, desde la academia platónica, seguirán prefiriendo el instrumento apolíneo, la cítara, porque el cantor conserva la libertad y la belleza del rostro. Puédese con él, cantar además, y expresar la adhesión del hombre a la divinidad, y no se desfigura su actitud como en el caso del aulos, en que el esfuerzo para arrancar los sonidos, hinchando los carrillos, exige además de una dependencia o un moldeamiento del hombre sobre el instrumento, una actitud no estética de esfuerzo y de torsión del cuerpo en general. Esta dignidad apolínea del cantor había de quedar perpetuada en la perfección superior a que llegó el cántico de los dorios, la lírica coral en las odas de Píndaro. Pero antes de éste, ya en la constitución del pean y del ditirambo, tenemos los dos polos que determinan los motivos del arte griego. El pean, es el himno a Apolo; sereno, majestuoso, impregnado está de seguridad y fervor. El ditirambo es más plástico y movable. Es el canto de danza en honor de Dionisos. Tiene un ritmo de alegría y salvajismo en sus venas. El coro se movía en la posesión de la embriaguez dionisiaca, se entregaba al frenesí violento, y de etapa en etapa, fue a plasmarse en la Tragedia. Pero en él, desde su principio, fue donde la plástica y la música encontraron su expresión más unida, donde la movilidad de las masas corales de

los conjuntos de formas ya disfrazadas, ya poseídas, hermanaban, a modo de frisos sonoros y movedizos, los elementos artísticos sostenidos por el ritmo de los versos y el genio de los poetas.

Trasladáronse de lleno, al teatro, y esta creación, que condensó en su organismo todos los elementos del genio griego, lo épico, lo lírico, lo religioso y lo artístico, estaba sostenida por la institución tradicional de los coros, misterioso elemento, del cual se van segregando los personajes, y cuya significación verdadera se nos escapa, como tampoco podemos resucitarla jamás en el teatro moderno, porque se nos ha roto precisamente en sus resortes más íntimos y necesarios. De todos modos, vemos allí, en su integridad aún, el consorcio de los elementos plásticos y musicales, hasta que poco a poco van desapareciendo, pero a condición también, de provocar con su muerte, la muerte misma de la tragedia.



Establecida más arriba, en forma provisoria, la ubicación histórica de Píndaro, volvamos a él. Extraordinario poeta éste, cuya participación en el alma del mundo griego tanto se ha alabado, y cuya memoria, en estos días, se anuncia en retornos entusiastas, para asociarla a la conmemoración del mundo que se ve renacer, el mundo ligero y plástico de los deportes que intentan apoderarse de las actividades modernas.

Mucho tiempo vivimos en la creencia de que Píndaro, era el poeta ejemplar de las razas jóvenes, el

cantor de la alegría de triunfar y de vivir, el exaltador del ritmo gracioso de los músculos y del alarido heroico del atleta vencedor. Ignorábamos ciertos mecanismos íntimos de toda esta obra que nos ha quedado trunca, pero que basta por sí sola, para desentrañar la personalidad de un Píndaro algo distinto. Píndaro, hijo de la nobleza griega, fue el cantor de una institución privilegiada: la institución agonal de los dorios. El deporte fue entre los griegos, un privilegio de una casta de señores que lo cultivó, precisamente, para acentuar más su superioridad. En esta dedicación exclusiva al perfeccionamiento físico, se buscaban dos cosas: demostrar un encumbramiento de origen, ya que todos los dorios descendían de dioses, y legitimarlo después, por medio del perfeccionamiento y del dominio sobre los demás. Por eso, se ha dicho que la institución agonal, —estamos dentro de lo plástico y vital,— el cultivo del cuerpo en sus elementos físicos admirables, que los griegos denominaban "ponos", fue un florecimiento exquisito y una degeneración al mismo tiempo. (Schwartz)¹

De la exagerada dedicación a la belleza física, salieron la estatuaria, el optimismo, la salud y la gloria; pero, en germen se acumulaba allí, en la intimidad de los campos agonales, una inmoralidad que fue acentuándose, poco a poco, hasta llegar a minar las buenas costumbres de los efebos. Píndaro fue el poeta, el vidente de la época efímera de esta institución de

¹ Figuras del mundo antiguo. Tomo II

los dorios. Teniendo en cuenta sus orígenes y las instituciones que exaltó Píndaro, tendremos una interpretación, no muy corriente, de su obra. Cantará las victorias atléticas de los hombres de su casta, celebrará sus orígenes y sus riquezas; y su sangre, divina dos veces, por origen, y por la aptitud del canto, le permitirá elogiar sin menoscabo de su ministerio a los príncipes de todas las casas de Grecia,² y hasta a los que en tierras más lejanas, como Hierón de Sicilia, erguíanse como la proa avanzada de la superioridad dórica contra los bárbaros de Africa. Pero, además de este aristocrático señorío de Píndaro, que exalta las virtudes de una actividad deportiva, que era a su vez, aclaremos bien, un lujo de determinadas clases, que despreciaban y se alejaban de la vida de la ganancia y del trabajo, pues se comprende que estas dos actividades impedirían el cultivo exclusivo de la belleza física, Píndaro está impregnado de recelos temerosos y pesimistas, que lo hacen, por una contradicción, al parecer formidable, aparecer más viejo, en su obra, por ejemplo, que el mismo Walt Whitman, poeta de ayer. Y para que no quede en el aire esta afirmación, hagamos un paralelo entre la obra de ambos; considerando las creaciones pindáricas a través de las interpretaciones modernas de Tilgher.

Para muchos autores, además del mérito literario, el carácter de Píndaro puede definirse en el acto de haber preferido la moral olímpica en una época en

² A y M. Croiset — *Histoire de la Littérature Grecque*

que la filosofía levantaba el arma de la duda y de la reflexión contra la religión y la ética del pueblo. Sin ser un reaccionario sería un tradicional en ese sentido. Recordar su limitación circunscrita en lo dórico, y por lo tanto, su adhesión de cuna y espíritu al agonismo y la nobleza. Resonancias de tales influencias se extienden también en la parte sentenciosa o gnómica de las odas pindáricas. Esquemáticamente cuatro elementos se jerarquizan en los epinicios. Son: la exaltación de la vida feliz y triunfal de los gimnastas, acompañada de la reviviscencia grandiosa de los mitos que tendían a olvidarse. Después, afirma su sapiencia prudencial en la parte sentenciosa, moral, gnómica, en la cual Píndaro recopila máximas morales y consejos de sabiduría práctica, y por último, se revela casi siempre un sentido trágico superior, religioso y más que mitológico, trascendente.

Las odas indican un tránsito en la madurez del pensamiento de su siglo, y confirman a Nietzsche, cuando proclama la precocidad del pesimismo griego. En la Nemea VI dícenos: *Los hombres y los Dioses han nacido de una madre común. Pero los hombres pasan, son efímeros. Los Dioses perduran. En los tiempos heroicos, los Dioses descendían a la tierra; después los hombres podían ascender a la casa de los Dioses. Aquel tiempo heroico, borrado en la lejanía, fue perdido por culpa de la bajeza de los hombres. Estos le pusieron fin.*

Píndaro se vuelve con nostalgia hacia el pasado. Por eso el magnífico dorio relata en cada oda, aquella

época de grandeza, y arranca de allí preceptos y modelos de conducta para la vida del tiempo en que vive, aproximándola por la evocación al pasado tal vez muerto. Es una convicción generalizada que los Dioses de Píndaro pertenecen a la firme mitología de Homero, pero los del aeda están muy cerca de la tierra y algo turbios en su celeste fisonomía, por muy mezclados a la vida humana. Píndaro los ha entregado a una esfera de superior pureza y poder, los trascendentaliza, en la serenidad de las esferas inmóviles y lamenta que nos alejáramos de ellos.

"Colocado en la confluencia de dos grandes corrientes espirituales, filosófica una, que ataca a la religión, e instauro la era de la reflexión laica, la otra mística, que a la religión de la ciudad sustituye la doctrina secreta y universal de los misterios, Píndaro sufre la influencia de estos movimientos. Se mantiene firme junto a la religión nacional, pero depura los mitos con la claridad de un sentimiento ético y religioso. Sus dioses no son otros que los de Homero, pero es nuevo el sentimiento con que él considera el patrimonio mítico tradicional. No ocurrió en Grecia que la filosofía y las religiones citadas, suplantasen a la antigua creencia. Hubo un tiempo en que la religión de los misterios órficos, la nueva creencia religiosa, más universal y que impregna toda la raíz de la mentalidad griega, se reflejó, se unió, se plasmó, por decir así, en la creencia mítica primitiva, elevándola, purificándola". "Píndaro fué la expresión poé-

rica de ese instante" (Adriano Tilgher).¹ De frente ante los Dioses, su actitud es de adoración y de respeto contenido. Es sabido que se abstiene hasta de narrar mitos en que se note poca consideración para con ellos. En la Olímpica IX, vacila antes de decir que tres dioses fueron vencidos por Hércules, por más que Minerva apoyaba a éste.

El sentido pindárico del poder divino es más vivo que en Homero. —Istmica V.— "*Júpiter toda cosa comparte, árbitro es Júpiter de todo*".

"*Todas las virtudes de los hombres vienen de los Dioses*"; Pítica I, — "*De los dioses*", etc. Si bien en Píndaro está expresada la alegría de vivir de los griegos, también a cada instante, se nos señala allí lo limitada que es esa alegría. La vida de los hombres, es alternativa de bienes y males, regulados, éstos, no por la libertad del hombre, o su pasión o su genio, sino por la caprichosa voluntad de los dioses. La misma preocupación de la muerte aparece en Píndaro con la amargura de un salmista de los hebreos. El canto de Píndaro intenta libertarnos de esta preocupación de la muerte. Mas, ¿cómo conseguirlo? Acercándonos a los inmortales, cuya presencia nos hace sentir. No es siempre gran pesimista. Pero sabe que la felicidad de la vida que canta viene de las altísimas dinastías del cielo. De ahí la nutrida cantidad de preceptos morales y de sentencias, que Píndaro nos comunica para que jamás olvidemos que, por nosotros mismos, no somos nada. Si por el lirismo Píndaro es el poeta del entu-

¹ La Visione Greca della Vita.

siasmo sin límite, por el pensamiento es el poeta del límite y la medida, señala agudamente Tilgher. Es un religioso exaltador de un tiempo en que la vida era más bella y sana. Las pupilas casi no vieron los encantos de la vida que lo circundaba. Este entusiasta por los héroes atletas, este explorador de las genealogías, que se deslumbra por las visiones del mundo de los dioses, fue pacifista, y no intervino en las guerras de su patria, ni cantó como se merecían, las victorias de sus contemporáneos sobre los persas, hechos que, para un griego auténtico, tenían más importancia que las tareas gimnásticas de un joven noble en la fiesta del estadio y que la narración complicada de los ilustres abolengos. Así, pues, la moderna crítica señala esa actitud curiosa de Píndaro. Un cantor de la alegría vital; del esfuerzo sano y armonioso tenderá, por proceso fatal del propio tema que lo inspira, a ir a culminar en un cantor de los triunfos guerreros. Si no los hay, los deseará para su patria; así Whitman terminará por ser imperialista en último término, y así Nietzsche, con sus exaltaciones de la fuerza y del egoísmo y del dominio personal, preparará un equivocado brote de su filosofía, en las tendencias imperialistas que dominaron en su pueblo. En último término, las guerras, y más las guerras de aquel tiempo, —¡qué guerras y qué victorias para Grecia!— tan fabulosas en sus detalles como los más célebres mitos, debieron haber arrebatado a Píndaro, si no fuera por esos caracteres de su genio y por la determinante reacción limitadora de su ilustre casta.

* *

Con un propósito de experiencia y de polémica estética y humana, vamos a comentar ahora, después de Píndaro, a un poeta cercano de nuestras épocas, Whitman, precursor y generador de muchas escuelas. Es un cantor también que se inspiró en la vida y en la acción de los hombres de su tiempo. Siguiendo preceptos emersonianos extendió un fervoroso amor por los elementos de la tierra, cercanos a sus ojos y al contacto de sus hercúleos brazos. Buscó la inspiración de las cosas, directamente, con la naturalidad con que un niño interroga a los seres que lo rodean. Dijérase que vino para enseñarnos un nuevo modo de cantar, para infundir valor, y vigorizar las energías de los hombres.

Él mismo lo dijo: "Quien toca este libro, toca a un hombre". Practica un optimismo emersoniano. Optimismo absoluto, fe completa en la Naturaleza. No hay bien ni mal. El mal no es nada más que el camino del bien. A esta filosofía, Whitman agrega su nota personal. No es el solo cantor de la fraternidad; es más: el cantor de la camaradería o la fraternidad practicándose. No hay castas entre los hombres; fraternales gritos de júbilo brotan de sus cantos. Además, es un místico, que descende de holandeses y británicos, entre los cuales sobresaltan familias de puritanos y de cuáqueros. Tiene una fe profunda, cree en Dios, hacia el cual tiende el hombre, con quien la naturaleza se comunica aún en sus más ínfimas creaciones. La naturaleza no es más que la expresión de ese Dios; luego, un panteísmo ingenuo tenemos ahí

exaltándose en imágenes. El hombre que tocará a la Divinidad será el americano; por eso él será prodigiosamente americano.¹ En este momento, desborde vital, surge ya un imperialismo. Su cuerpo se funde con los otros hombres o con el mundo, y este frenético fluir de las savias humanas por los rodajes cósmicos, se expresa claramente en el "*Canto de mí mismo*".

Los europeos notan bien hasta qué grado extremo, Walt Whitman sentía el horror por lo clausurado, por la paciente labor del interior del gabinete, por lo que el libro oculta y no permite que de la vida se goce. Además, su afán fue suplir lo romántico, por lo cósmico. En vez de imaginar las delicadas historias y complacerse en leyendas, se hizo frecuentador de las grandes rutas, y fue maestro de escuela y constructor de casas. Régis Michaud, observa cómo el viento de Whitman arrasa las cofradías literarias, los cenáculos y las academias europeas, que son, en lo espiritual, limitaciones y castas. Todo fue milagro para él. Parecía el primer hombre que observara al mundo y sus espectáculos. No distinguía ninguna imperfección en el universo y a cada revelación de sus sentidos, caía de rodillas en una especie de delirio sacro. Dice: "*yo encarno el carbón, el musgo, los frutos, las raíces comestibles, los granos*".

"*Y yo estoy todo tapizado de cuadrúpedos y pájaros*".

¹ Richépin. Walt Whitman.

Reencarnador de las civilizaciones antiguas, millones de seres le prestan los latidos del corazón y cuando nos enumera todas las regiones de la tierra, padece la ilusión de habitarlas, y lo que es curioso, cuando lo leemos creemos habitarlas también.¹ Su estrofa libre representa un esfuerzo gigante por contener el universo visible e invisible. Se arroja al océano de las cosas como un nadador seguro y prodigioso. Las acaricia, las domina, las exalta, como un cow-boy a sus potros jóvenes. Lo ideal es tan absoluto como lo real, y como consecuencia de esta transposición de lo real en lo ideal, Whitman fue religioso y místico en extremo. No ignora que la ciencia existe en las universidades; desea, es más, poetas hegelianos y científicos, y quiere armonizar sus delirios tremendos y elementales con las verdades positivas, y hasta parece que sueña con un coronamiento metafísico de su poesía.

Es un primitivo que obedece a su tiempo. Sus versículos contienen todo aquello que los poetas hebreos y órficos se hubieran enorgullecido de encontrar. Vino su canto con el fin de otorgar a la civilización del nuevo mundo, a la que Whitman es el primero en descubrir, un sentido espiritual y poético que no tenía y que después ella parece no comprender. Así celebra los descubrimientos y las expansiones del explorador, los viajes de los obreros de los bosques, los hacheros de California, y en la usina de piedra y acero creen sus ojos ver, entre el humo sucio, la catedral de las santas industrias, más grandiosa que las

¹ Regis Michaud. Whitman, poète cosmique.

tumbas del Egipto. Celebra sin hipocresía ni vergüenza el epitalamio del hombre y de la mujer atléticos,² con un sacro impudor más valiente que el proclamado en las leyendas del helenismo más antiguo.³ Desconfía de lo que ha llegado sobre los navíos, al revés del americano del sur que se apresura a impregnarse de todo lo bueno y lo malo que traen los barcos europeos. Hay en la mayoría de estos cantos, imperialismo y megalomanía, mezclados a generosidades sin órbita. En los "*Redobles de Tambor*", condúcenos por la guerra de Secesión. Oímos los cantos de los regimientos, a lo largo de las rutas de Virginia. Pero la guerra es mucho más que todo eso, y Whitman sabe también cuál será su papel en las batallas entre hermanos. Píndaro y Whitman fueron testigos de grandes guerras, en sus países respectivos. Y en esto el yanqui demostró ser también más joven que el griego, pues éste eludió de participar y de cantar las guerras contra los persas, inmensamente trágicas, e importantes para el destino de los griegos y para la misma civilización. Whitman, en cambio, va a intervenir en la guerra de Secesión, y lo hará como enfermero voluntario durante varios años, y de los dos partidos en lucha, él va a inclinarse hacia el que pugnaba por la abolición de los esclavos, y después va a entonar su hondo, grave y sublime réquiem ante el cadáver del presidente Lincoln. En los "*Re-*

² Régis Michaud.

³ Hijos de Adán. Estos epitalamios tienen una finalidad primaria de creación, más sana y vital, que el elogio de la belleza física de los atletas griegos, "el ponos", que era, en su fondo egoísta y estéril.

dobles de Tambor" está el poema del curador de las heridas, amplio desfile de dolores humanos, de ritmos primarios y tendencias a acumular conocimientos, en síntesis, científicos y de todo orden, como en las cosmogonías. Píndaro y Whitman coinciden también en realizar por medio de sus cantos, la glorificación del individuo. El primero, celebrando el esfuerzo de los jóvenes, frente a sus rivales y a la naturaleza, dispone a su alrededor, toda una multitud que lo ensalza y ve, en el atleta, el modelo a seguir o superar. Whitman pide individuos, personas, para realizar la democracia. Habiendo hombres, lo demás vendrá por añadidura, como dice el Evangelio. Ambos se sienten intérpretes de razas destinadas, según ellos, a gobernar el mundo, y en el fondo, un poético imperialismo emana de todas sus estrofas.

James, que hizo lugar a Whitman entre los testigos de la "Experiencia Religiosa", lo declaró de la raza auténtica de los profetas. Aquellos, que vimos en la teoría platónica, para quienes la poesía es ante todo revelación, inspiración, éxtasis, pretendiendo invadir toda la vida espiritual de un pueblo y conducirlo, reencarnando el alma del vate antiguo. La obra de Whitman, se dice desde James, aparece en los países anglosajones como la Biblia del optimismo absoluto, cuyos largos capítulos estuviesen sólo llenos de alegres promesas.

En la "Voluntad de Creer", el mismo James plantea, hablando de Whitman, un problema, así: "La vida, ¿merece ser vivida?" Para muchos la cuestión

del valor de la vida se resuelve por un temperamento optimista que los hace incapaces para creer en la existencia del mal. Las obras de Whitman, constituyen el manual fundamental de esa clase de optimismo. La pura alegría de vivir —dice— es tan grande en Whitman que ella aleja toda posibilidad de otra sensación. Cita párrafos del "Canto de alegrías".

Respirar el aire, qué alegrías!
Hablar, pasearse, tocar los objetos.
Ser el Dios increíble que yo soy
Universo espiritual en sus mínimas moléculas.
Esencia espiritual de las cosas.

Yo canto al Sol cuando resplandece y cuando se oculta.
Yo vibro delante de la vida y de la belleza de la tierra, y de
[lo que ella produce

Canto la armonía de la creación a través de las edades
Proclamo que el esplendor continúa puesto que la naturaleza
[continúa.

Yo levanto alabanzas con una voz entusiasta,
porque no percibo una imperfección en el universo,
y no veo ni causa ni efecto que pueda lamentar.¹

De un poeta de la antigüedad, sometido en la técnica de sus Odas, a un orden riguroso de ritmos; cuya obra se nos aparece incompleta, por faltarnos la música y la recitación coral, hemos pasado a un poeta del siglo pasado, de naturaleza elemental, y cuya obra lírica, libre de limitaciones formales, se expresa con una música propia, pero que nos permite ser apreciado, en su totalidad, pues los grandes cantos de

¹ Esta controversia entre Píndaro y Whitman, ha sido hecha en clase. Se han leído poemas de uno y otro poeta, contraponiéndolos: La Octava Pírica, el último canto de Píndaro, frente al "Canto de Alegrías" o "Poetas del Porvenir" de Whitman.

Whitman, libertados se nos presentan de toda subordinación al canto y a la música de los coros. Pero, sin embargo, tenemos la impresión, cuando los leemos, de que un inmenso coro de multitudes nos acompaña; aquella voz es la voz de muchos miles de hombres que se hacen oír en esos ritmos desordenados.

La integración de lo musical, lo lírico y lo plástico no es inmediata, como en el antiguo, y presentativa, objetiva, sino más bien representativa, imaginada, subjetiva, pero no por eso menos intensa. Y no tenemos allí jóvenes atletas dorios, de la nobleza arcaica, en sus ejercicios y triunfos, destacándose como relieves en las odas pindáricas, príncipes mezclándose con dioses y diosas, en alegóricos enlaces, o hazañas heroicas, pero subordinados a una invencible fatalidad o a un poderoso dominio de los seres superiores. En Whitman abundan las muchedumbres, libres y gozosas, en embriaguez vital absoluta, marchando en fraternal compañía, civilizando las selvas y las pampas, talando árboles gigantes para abrirse paso o hacerlos vagabundear en los torrentes, hundiéndose en las minas y, ¡habría que enumerar!, hasta reconstruir todo un inmenso friso de humanidad viviente, que canta sin limitaciones de ninguna especie.

* *

La separación que se ha realizado poco a poco entre las diferentes artes, y que ha dado lugar al perfeccionamiento parcial de cada una, dijérase que siempre intentara borrar sus límites, y que a cada momento la corriente de los elementos de la imagi-

nación creadora buscaran reintegrarse, para reconstruir el conjunto único de la belleza.¹ Así, poesía y música, enlazados en su origen, separados después, se unen de tiempo en tiempo. Hoy podemos muy bien gustar una poesía sin música, y hasta más, llegar hasta la afirmación de que la verdadera poesía, la más alta, no necesita de la música, descubrimiento que parece haber sido proclamado en la antigüedad por los poetas del ciclo alejandrino; tiene la poesía en su interior elementos que superan toda musicalización para el acompañamiento. Pero, a su vez, hay composiciones como el "lied" alemán, en donde la poesía y la música se hacen inseparables, y si uno realiza un aislamiento de los dos elementos, puede realizarlo a condición de decretar la muerte, por lo menos de uno de ellos. Hay épocas, en que las teorías estéticas en boga, como pasó en el apogeo del simbolismo, proclaman la necesidad de la identificación en el poema, de elementos verbales y musicales. Por lo demás, hay constituciones humanas cuyo psiquismo especial, realiza, naturalmente, la síntesis de diversas artes.

La reintegración se opera ahora, por el fenómeno de las sinestesias, adivinación genial de Baudelaire, cuando habla de las correspondencias entre los diversos elementos de las sensaciones más distintas, y

¹ Entre las meditaciones de Leonardo de Vinci encuéntrase su defensa de la pintura frente a la poesía y la música. Con el propósito de hacer resaltar bien los méritos de la pintura, Leonardo define claramente a cada una de las artes, anticipándose en muchos años a las tentativas de los psicólogos para diferenciar, desde el punto de vista de la especificidad y jerarquía de las sensaciones, a cada una de las artes música, pintura, escultura y poesía.

que halló su expresión lírica más audaz en el soneto de las vocales de Rimbaud. La difusión de esas poesías, así como la actualidad de la música de Wagner, la pintura impresionista y el fundamento teórico del simbolismo, llamaron la atención de los hombres de ciencia sobre la verosimilitud que podría tener el fenómeno citado. Y se vió que las sinestesias, constituían asociaciones espontáneas, muy familiares, de imágenes de cierta clase. Para muchos, las sensaciones visuales, por ejemplo, no se producen solas; se acompañan de otras sensaciones que suelen ser las auditivas. Al mismo tiempo coexisten superposiciones de imágenes, podríamos decir. Muchos niños y personas, establecen asociaciones entre las palabras y los sonidos de timbres diferentes, o entre las palabras y los colores, los números o ciertas figuras geométricas y los matices. La experimentación psicológica y las auto observaciones de los psicólogos, han establecido, pues, que existen personas en quienes un sonido musical determinado, está asociado a una imagen coloreada y se provocan juntos, y que pueden, ciertos autores, ver los sonidos. Así, Baudelaire, antes que otros, nos dijo eso en aquellos versos que por su belleza finísima además, no puedo olvidar.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Y, puede decirse, que de estos cuatro versos, tomó su origen la mayor parte de la teoría del simbolismo.

Una experiencia en mayor escala se llevó a cabo en 1891, en el Teatro del Arte de Paul Fort. Se intentaría la armonización, no ya de la danza, la música y el verso, y la religión como en el coro trágico antiguo, sino de elementos más sutiles, como son los perfumes, los colores y los sonidos.

En un cuadro de la obra representada, en el recitado predominaba una letra, — la i — la a —, la sinfonía toda estaba en do, la decoración era de púrpura claro, y se derramaría un perfume de incienso en la sala. Claro que esto, por sí solo, si no se tratara de una creación genial, por otros motivos, estaría condenado a no triunfar, pues las sinestesias son absolutamente personales, de modo que colectivamente sería imposible provocar una coincidencia de sensaciones en todo el público y determinar la aparición de un estado de belleza general. Habiéndose buscado explicación para las sinopsias coloreadas o figuradas, ha sido muy difícil el hallarla. Habría hipótesis que invocan un origen atávico, otras, una confusión anastomótica de nervios de diversos órganos y otros hablan de procesos de irradiación.¹ Otra explicación está en la asociación de impresiones cenestésicas, relacionadas con un ambiente de emoción común o un sonido o color determinados. Las dos clases de sensaciones, auditivas y visuales, se valen de una asociación afectiva, que les sirve como de puente y las une. Reducimos el fenómeno de las sinestesias a formas de la función psicológica aso-

¹ *J de la Vassière — Psicología Experimental*

ciativa, y si analizamos bien, comprenderemos que son de la misma naturaleza sintética que los grandes elementos de la imaginación creadora: las asociaciones por semejanza, las metáforas, los símbolos y alegorías y todo aquel material que aparece vivificando las obras del artista o del hombre de ciencia.



Los propósitos de reducción de los artistas a tipos determinados datan de hace mucho tiempo. En realidad, podemos decir que esos ensayos son una proyección a las creaciones artísticas, poesía, música, teatro, artes plásticas, de las tentativas psicológicas de reducir los hombres a tipos. Conocidísimas son las clasificaciones de temperamentos y caracteres, según predominancia de tal facultad del espíritu, en intelectuales, los emotivos, los voluntarios. En el terreno de la psicología y del arte flotan siempre aquellas divisiones de subjetivos y objetivos, y más modernamente, la de Jung, de introvertidos y extrvertidos, según la adaptación o no al contorno y a la manera de reaccionar, frente a los estímulos sensoriales o afectivos.

En poesía, es frecuente oír hablar de los poetas imaginativos o de los emocionales o sensitivos, o también de los musicales y de los plásticos, o de los intelectuales y sensitivos. Esfuerzos, todos éstos, para reducir a clasificación, innecesaria la mayor parte de las veces, la obra de los autores. Así, el esquema vulgar en cátedra, de que dos grandes genios contem-

poráneos, como Goethe y Schiller, el primero fué objetivo, y el segundo, subjetivo, conduce por momentos, a errores y dificultades, sobre todo cuando se trata de analizar las obras líricas de Goethe, sus lieder, su Werther, su contribución al romanticismo.

Podríamos tomar, de estas simplificaciones, aquella que divide a los poetas según su musicalidad y según su plasticidad.¹ Transplantada esta clasificación a los tipos psicológicos, creados por Charcot y generalizados a todos los hombres, veríamos que se corresponden con los auditivos y los visuales, en su manera de reaccionar frente a ciertas experiencias, por medio de imágenes asociadas a los órganos de los sentidos, de la vista y el oído. Evidentemente, todos conocemos y es muy apreciada siempre una poesía musical. Es una poesía que aparece en los extremos más opuestos de una misma cultura, en el pueblo y en lo más exquisito de las ciudades. Los elementos folklóricos de los pueblos, el cante-hondo de Andalucía, el lied de los primeros cultivadores del medioevo germano, el canto popular, mezclan, en todos los países, junto con el dolor humano, la música más sentida. En esta poesía, en general, la música es superior a la letra. Esta, es imperfecta, ruda, aunque encierre una cierta sabiduría, y exprese sentimientos hondos. En el otro extremo, tenemos una poesía musical de ciertos grandes poetas. La música se ha identificado con la construcción formal. El autor realiza una "sinestesia" maravillosa e

¹ G. Alomar. — Poesía, valor emocional.

identifica las dos cosas: poesía y música para llegar a producir un máximo de emoción artística. Esta poesía pertenece a un idioma determinado y no es transvasable a otro, pues, por la virtuosidad con que ha brotado, al ser traducida, se rompe y desaparece. Ejemplo, el que está en todos los labios ahora. Verlaine en Francia. Enrique Heine en Alemania, es otro ejemplo. Aunque este autor se encuentra destacándose sobre una tradición musical, y realiza su obra con el propósito de continuar, elevándolo, un género de poesía recogido del pueblo, el "lied", y de realizar con él, las más finas y hondas composiciones del Libro de los Cantares.

En las comarcas en donde existe una tradición popular musical, de grandes raíces y de expresiones definidas, que constituyen algo como el elemento fundamental de la sensibilidad colectiva, en comarcas así, se ve aparecer y se cultiva una poesía superior de este orden musical. Tal vez ahí esté, además de los orígenes o lecturas germanos, la explicación de ese carácter breve, hondo y musical de la poesía de Bécquer y de Juan Ramón Jiménez. Digno de notarse es también el hecho de que estos poetas de predominancia musical, paradójicamente, cultivan una forma que, al revés de lo que se cree, es tan perfecta como la de los otros. La integración es de tal naturaleza, que las palabras adquieren un valor decisivo; vienen ya, identificadas con el fondo emocional, en el instante de la creación; vienen de la sombra con su atmósfera musical impregnante, co-

mo las estrellas con su luz. Así, — y esto puede ser una opinión muy personal, — la poesía de Bécquer es en cuanto a forma, la más perfecta del romanticismo español. Un antecedente ya lo teníamos en su prosa, hoy tan importante en la literatura española como su verso. Pero las rimas, de las cuales nos han hablado tanto el retórico y el texto, como ejemplo de poesía de hondo sentimiento y descuidada forma, las rimas de Bécquer están, en lo que se refiere al valor de las palabras, al ritmo, a los detalles de la técnica, de la forma, en fin, realizadas con un cuidado y una sabiduría verdaderamente admirables.

Podríamos citar muchos ejemplos decisivos. Claro que en una época de poetas oratorios o esculturales retumbantes, que cultivan casi todos los elementos externos, que no poseían como Bécquer — la naturaleza íntima del poeta — el milagro de la intuición lírica, — Bécquer pudo aparecer como dueño de una forma imperfecta y caediza. Era la verdadera música, intentando realizar su milagro entre los ruidos y los tumultos de la calle o de los elementos.¹ La

¹ Bécquer es de una refinada sapiencia poética, sabía lo que hacía. Siempre que he podido he hecho destacar en clases, esta particularidad de la poesía de Bécquer. Aquí podría recordar que es sumamente difícil que exista en castellano poesía mas limpia, musical y perfecta que la rima que empieza

Espíritu sin nombre,
indefinible esencia,
yo vivo con la vida
sin formas de la idea

El que lo dude, que haga la experiencia de leerla detenidamente. Jamás, ni en los mejores momentos de Fray Luis, se ha llegado a una perfección tan culminante en el sentido de la adecuación del verbo expresivo y la indefinible esencia poética, como la que se revela en ese poema. Además de esto, encuéntranse allí, por primera vez en castellano,

poesía musical puede ser considerada como la más honda de todas. El poder de espiritualización de este orden de poesía, es intensísimo y conduce con más facilidad y certeza a un fin, que las revelaciones más difíciles de obtener. Hay valores de todo orden que pueden despertarse por esa asociación: emocionales, religiosos, filosóficos, ultra sensibles.

Pero, conviene señalar que esta unión debe venir expresada de lo más íntimo de la creación. Hay una poesía musical auténtica, pero hay otra que no lo es. Como las palabras contienen sonidos, es posible con ellas, realizar experiencias y construir una música verbal, que no es la verdadera. Grandes poetas, predominantemente, son visuales y sensuales. Construyen sabiamente poemas enteros que son modelos de forma, de color y de ritmo. El dominio soberano de las palabras y de los recursos del idioma, los lleva, por momentos, a realizar juegos de sonidos silábicos, admirables y precisos, pero que por no ser ejemplares, no provocan en el oyente el efecto que es timbre y alcornia de la poesía musical. El poemita "Era un aire suave", deja, después de leído, la impresión de un cuadro, de algo objetivo que presenciamos, pero que no vivimos. Y sin embargo, en su forma, esta poesía se encuentra realizada consultando todos

los elementos líricos, formales y artísticos de las escuelas simbolistas europeas. Solo Ruben Darío y Jiménez, muchos años después, han alcanzado tal maestría en el manejo de las palabras precisas y ajustadas. La lectura de esa rima despierta, verso a verso, una riquísima serie de resonancias y sugerencias, más allá de la letra, este detalle me parece muy raro, por no decir único, en la poesía española, después de San Juan de la Cruz.

los elementos sonoros del idioma, para darle al poema, una como fugacidad flexible de fiesta del Siglo XVIII. Igualmente la *Marcha Triunfal* y muchos versos sueltos, como aquél:

"tropel de los tropeles de tritones"

Eso es bello, pero es otro género de poesía; hay música, pero es música de las palabras, como casi toda la poesía de Hugo es una orquestación colosal de palabras e imágenes, no música de la poesía, como en un poemita de Heine, de Jiménez, o de Verlaine. La poesía musical, puede conducir al arro-bamiento y al misticismo. El afinamiento de los valores musicales, conduce a los estados indefinibles del éxtasis. La mística es, en gran parte, musicalidad, y la poesía mística española toda debe ser incluida en este capítulo de poesía, que estudiamos. Toda la mística española es, en el arte puro, una réplica musical, a los grandes países de Europa que tuvieron genios musicales, mientras España parece no tenerlos en tal grado y número.

Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, son musicales y al mismo tiempo, debido a ello, son oscuros, tanto por los temas que tratan, demasiado espiritualizados, como por la jerarquía de su inspiración. Tendremos, pues, en último término, que la poesía de San Juan de la Cruz, por sus alegorías y sus símbolos, por la encendida pasión religiosa, por el tono elevado, es además de religiosa y musical, sumamente oscura. Oscura es también y difícil la poesía de Fray Luis, a quien se presenta como un modelo

de sencillez y perfección formal. Contiene el salmantino odas parcialmente oscuras, y otras, como "Morada del Cielo", que lo son más; y la misma Oda de Salinas, que son sumamente difíciles. Y podría leerse una Oda al licenciado D. Juan de Grial, que es oscura y difícil de totalidad. Si somos sinceros, confesaremos que cuesta tanto descifrar el pensamiento de Fray Luis de León, como el de Góngora de las "Soledades".

Ambos necesitan tiempo para ser penetrados y en ciertos momentos, es necesario, tanto en uno como en otro, la traducción en prosa. Pero, ¿dónde está la poesía, entonces? En Fray Luis en el transporte místico o misterioso, que impregna su pensamiento, y en la musicalidad grave y ritual de sus poemas. En Góngora, en el ritmo de las palabras selectísimas, en la forma exacerbada, en el genio de la imagen audaz y en las coloraciones y misterios de las frases. Pero, el tema de la oscuridad de Fray Luis, como el de que la técnica de Bécquer es un modelo de maestría y de riqueza formal, me parecen demasiado audaces y, por sí solos, merecen ser comentados en otras oportunidades.

La familia de los poetas en los cuales predomina la plasticidad, (pintura, escultura, y hasta arquitectura) es tan digna y numerosa como la anterior. No cuesta mucho pensar que los griegos, con Píndaro, y los romanos, fueron de ese ilustre linaje, que los grandes genios dramáticos lo son, y que, en todos los siglos los ha habido, ya aislados, o ya formando

verdaderas escuelas, como los lakistas ingleses o los parnasianos de Francia.

Las tendencias del arte por el arte, los preciosismos de Gautier, y el culto por las palabras exquisitas y los temas exóticos de Heredia, pueden ser sus expresiones extremadas. Casi toda la poesía española heroica, épica, y erudita, debe considerarse incluida en esa clasificación, y así encontramos participando del ritmo, del color y de la línea, los romances, la obra de Herrera, los cantos de Quintana y Zorrilla. Inclúyase también el arte literario español; a excepción de la mística y de una parte de la corriente popular andaluza, con resabios morunos o de la galaico portuguesa del norte, con su musicalidad penetrante. Aquella poesía, está más cercana de la naturaleza que de los hombres; no es tan humana, por lo tanto, y se posesiona más de los sentidos, de las formas y de los colores que del alma humana.

SOBRE
JULIO HERRERA Y REISSIG

La obra de Julio Herrera y Reissig, con la perspectiva de la distancia, se levanta magnífica de firmeza, clarificándose en los contornos y afirmándose en su integridad. Como obra escogida pertenece a la serie de creaciones que en la casi totalidad de sus aspectos, no serán populares jamás, por los problemas estéticos que de ella se desprenden y por los sentimientos exquisitos que expresa, pero es justo

que se haga de ella una divulgación adecuada y explicativa por los elevados sentimientos humanos que encierra, a veces con un hermetismo a siete llaves, pero que al fin se comunican hacia los seres, como toda obra de artista de raza, pues lo era, y muy alto, el atormentado lírico. La situación suya, con respecto al ambiente, continúa más o menos en el mismo estado. Lo admiran, lo citan, lo toman como maestro los elementos llamados de vanguardia de España y América. En seguida se le vuelve a separar de las modas, se reacciona contra él, y después de un lapso de tiempo, otra vez los elementos poéticos de *Los peregrinos de piedra*, representan señaladoras flechas de la última expresión lírica o el anuncio del arte nuevo que se espera y se desea. Así, se mantiene, en la admiración de las minorías, condenado a una actualidad intermitente. Sujeto a las negaciones y a los aplausos, al repudio formal de retóricos, clasicistas y nativistas, pero, en cambio, enaltecido por la admiración incommovible de los partidarios del arte lírico más audaz, de las combinaciones sonoras nuevas y de las imágenes atrevidas.

En las tinieblas para la mayoría. Dado su carácter de indeterminado en el espacio, porque Julio Herrera y Reissig no tiene vínculo alguno con las tierras nuestras, dada la jerarquía de su talento, no se halla en general al alcance de la muchedumbre letrada o no, de estos pueblos. Así seguirá siempre, por un fenómeno de perspectiva lírica, o histórica muy conocido en otras figuras semejantes a Herrera

y Reissig, como Góngora, Shelley, Mallarmé. El tiempo no acerca la muchedumbre al autor, jamás. Siempre flota éste, a modo de inasible espejismo del desierto, por encima de lo real del momento. Y se mantiene así, enrareciéndose más la poesía, o despertando movimientos colaterales, presentando diversas facetas, provocadoras a su vez de nuevas influencias, no sospechadas por las anteriores generaciones, ni imitadas por los que seguirán. Herrera y Reissig, entonces, en el tiempo presentará otros aspectos. Es seguro. Mirada su obra al sesgo de distintas épocas, despertará otras correspondencias, será siempre novedosa, como un juego de nieves o de colores en la montaña. Ejemplo de obra parecida: Góngora. En vida se le admiró con delirio. Se le imitó. Después se le olvidó. Cuando renace, es otro. Se le admira bajo otra forma, al ritmo de otro tiempo. Es posible que se reaccione y que dentro de un tiempo se deteste a Góngora. Revivirá después, no se sabe cuándo, y se le admirará de retorno, pero por motivos insospechados hasta en las actuales épocas. Con Herrera y Reissig ocurrirá igual. Se le admiró al principio por diversos motivos. Se reaccionó contra él. Toda la América se hizo rara y pastoril; sonetizó a la manera de Herrera y Reissig, y después, un crudo y pobre regionalismo insuficiente, sucedió a aquella embriaguez. Luego, reapareció otro Herrera y Reissig. No era el de los sonetos, ni el de las wagnerianas, ni el de la forma pura y bien trabajada. Revivió con él un poeta no esperado, más rebelde que nunca:

el de las imágenes extraordinarias y bellas. Veremos después este acontecimiento. Ahora, parece que se vuelve a sumergir en la penumbra; no estará lejano el día en que renazca bajo otra inimaginable apariencia, que podrá ser la de poeta del *subconsciente*, por ejemplo, el precursor superrealista, ya que la *Tertulia Lumática* y la *Torre de las Esfinges*, parecen revelar un inconsciente libre, caótico y musical, que se manifiesta por creaciones no modificadas por el contralor de la razón y el juicio crítico.

Conviene, antes de desarrollar estas afirmaciones originales, exponer la poesía de Herrera y Reissig, en forma abreviada. Ante todo, se trata de una obra que presenta un carácter raro. Siendo muy refinada, buscando y logrando casi siempre la perfección, la sutileza y la nobleza del vocablo y de la idea, fue creada en un breve plazo y como de un impulso. Imaginad la riqueza de aquel espíritu muerto tan joven, a los treinta y cinco años. Lo mejor de su obra es lo que va de los veinte años en adelante. En quince años, o menos, que no significan generalmente nada en una vida de artista renovador, en quince años, crea la otra que comprende los libros de poemas *Las lunas de oro*, *La vida y otros poemas*, *El teatro de los humildes*, *Las pascuas del tiempo* y *Los peregrinos de piedra*. Además, prosas nutridas de pensamientos y teorías y adivinaciones. Este es un detalle que tiene su interés. Esa obra tan vecina de la perfección, no pudo ser sometida a meditadas correcciones, ni es producto de una fría preocupa-

ción estética, que se desarrolla armoniosamente, como ocurre en Goethe, o en un parnasiano burilador a lo Heredia, ni de un autor que se orienta con sus teorías, paso a paso. Esa obra así, es algo como un torrente que gozara de fuerza, pero también de equilibrio. La forma y el fondo nacían hermanados íntimamente en la perfección, como en Keats y Shelley, poetas, de la misma estirpe de Julio Herrera y Reissig. Considerada así esa obra es, en América, un milagro. Agréguese otros detalles. La insuficiencia del medio, colonial, politiquero, agrario. Las enfermedades del escritor, la falta de almas similares para buscar correspondencias, consultar, provocar emociones, ya que Herrera y Reissig era inmensamente superior a los coreutas y discípulos, y esto ellos no lo sabían bien; luego la burla de los que lo criticaron sin piedad, como Unamuno y Zeda en España, y el silencio que hicieron de su obra hombres como Rodó y otros críticos de Buenos Aires, que nunca dijeron una palabra sobre Herrera y Reissig. Con todo esto, unido al tiempo disperso en ganarse el pan, (leer la célebre carta a Bachini) sufrió la pobreza ilustre de las familias patricias, viviendo alejado de la propia familia por motivos que aún hoy no interpretamos bien, y debidamente meditado todo esto, se comprenderá que la expresión de milagro que señalé, no es una exageración.

Es sabido que Herrera y Reissig empezó a escribir bajo la influencia del romanticismo. Críticos, con el deseo de establecer una cronología en la obra, han

considerado tres o cuatro etapas en él. Varían los períodos y las clasificaciones. Ante todo, su obra es difícilmente reductible a la adecuada exposición crítica. Es intrincada y tiende a huírse nos de las manos, cuando creemos poseerla bien. No obstante, conserva una gran unidad de conjunto. Otros autores, con más tiempo de creación, tienen sus períodos fácilmente limitables. Así Hugo, así Vigny o Goethe, así otros. El autor nuestro no admite esta subdivisión clara en épocas y momentos, pues hay rasgos que se repiten, en unas y otras etapas de su creación, tal como ocurre en las secuencias de los grandes músicos. Además, toda ella da la impresión, vista a muchos años de distancia, como realizada de un solo impulso.

Ya que no épocas nítidamente establecidas, podríamos hallar estas categorías en sus obras: una categoría de exotismo, una categoría de imaginación deslumbrante, una categoría de hermetismo, una categoría de clasicismo español o siglo de oro. Nada de América. Indeterminación en el espacio. Encima de las épocas. Pero desde otro punto de vista más asequible y comprensivo, me parece que pueden hallarse en la obra de Herrera y Reissig, y teniendo en cuenta el carácter de la crítica creadora, los siguientes aspectos: El aspecto romántico: ejemplos: Los poemas iniciales, con el *Canto a Lamartine* y otros; el aspecto de predominancias parnasianas, como en *Las Clepsídras*, *El Laurel Rosa*; la transición hacia la integración simbolista, de *Su Majestad el Tiempo*, *Los Parques Abandonados*, *El Hada Manzana*; los perio-

dos en que el poeta se eleva hacia el gongorismo y el conceptismo; lo barroco: *El Collar de Salambó*, algunos sonetos de *Las Clepsidras*, *Maitines de la Noche*; aspecto de poeta pastoril, tan importante, y que comprende *Los Extasis de la Montaña* y *La Balada del Pastor*. Por último, el aspecto de poesía herméctica propiamente dicha. Ejemplo del último período, *La Torre de las Esfinges*.

Aspecto romántico: Ejemplo en el *Canto a Larmartine* o en la poesía a Guido y Spano. Es una iniciación tímida, celebrada en los buenos tiempos de Carlos María Ramírez. Hay, por instantes, influencias de Díaz Mirón y antítesis a lo Hugo. Así:

No es tu verso el rugido de la plebe,
no es tu estrofa la risa del verdugo,
no le pediste al gran Leconte nieve
ni fuego del volcán del monte a Hugo
Junto a la eternidad tienes más bríos
para imponer silencio a los que cantan;
los grandes hombres son como los ríos,
llegan al océano y se agigantan¹

Véase: rugido de plebe, risa de verdugo, nieve de Leconte, fuego, volcán de Hugo; estas antítesis tienen su procedencia bien marcada. Así, todos los cuartetos del joven poeta, rico ya de fuerza lírica, desbordante de ímpetu y maestría, pero dominado aún por los últimos resplandores de los románticos. Señalamos ahora la época de la perfección formal de Reissig, la conquista de la sonoridad exquisita del vocablo selecto, de la imagen rara, de la rima difícil. Así están buriladas *Las Clepsidras*. Aquellas visiones de oriente,

de harenes y suntuosidades, elefantes, temas de un preciosismo digno de Heredia.

EPITALAMIO ANCESTRAL

Con pompas de brahamánicas unciones
abrióse el lecho de tus primaveras,
ante un lúbrico rito de panteras,
y una erección de símbolos varones...

Al trágico fulgor de los hachones,
ondeó la danza de las bayaderas,
por entre una apoteosis de banderas
y de un siniestro trueno de leones.

Ardió, al epitalamio de tu paso,
un himno de trompetas fulgurantes...
Sobre mi corazón, los hierofantes...

ungieron tu sandalia, urna de raso,
a tiempo que cien blancos elefantes
enroscaron su trompa hacia el ocaso.

MISA BARBARA

Trofeo en el botín de los combates,
propiciadora del Moloch asirio,
fue tu cautiva doncellez de lirio,
ofrenda de guerreros y magnates.

Ardía el catafalco. Ante el Eufrates
que ensangrentó el rubor de tus martirios,
sonreíste entre lámparas y cirios,
al gemebundo réquiem de los vates.

Sobre la hoguera de los sacrificios,
chirrió tu carne, mirra de suplicios. .
Entonces los egregios zoroastros,

en un inmenso gesto de exterminio,
erizaron sus barbas de aluminio,
supramundánamente, hacia los astros.

Después *Los Parques Abandonados*, integran el momento simbolista y decadente, propiamente dicho, de Reissig. Aquí se alternan las sinfonías de musicalidades acariciantes, los temas velados del crepúsculo, los violetas y azules y los ensayos de música wagneriana.

LA GOTA AMARGA

Soñaban con la Escocia de tus ojos,
verdes, los grandes lagos amarillos;
y engarzó un nimbo de esplendores rojos,
la sangre de la tarde en tus anillos.

En la bíblica paz de los rastrojos
gorjearon los ingenuos caramillos,
un cántico de arpegios tan sencillos
que hablaban de romeros y de hinojos.

¡Y dimos en sufrir! Ante aquel canto
crepuscular, escintiló tu llanto .
Viendo nacer una ilusión remota,
callaron nuestras almas hasta el fondo...
Y como un cáliz angustioso y hondo...
mi beso recogió la última gota.

Junto con los ritos extraños, las ceremonias delirantes de las capillas de simbolismo, hay arranques de misticismo algo exacerbado, complicado con reminiscencias griegas, pitagóricas y católicas.

Oh tú, de incienso místico la más delgada espiral,
lámpara taciturna y ánfora de soñar
Eres toda la esfinge y eres toda la lira,
y eres el abismático pentagrama del mar.

Toma de mis corderos blancos para tu pira
y haz de mis trigos blancos, hostias para tu altar
Oh Catedral hermética de carne visigoda!

La creencia de Herrera y Reissig se encuentra empañada por sugerencias de Baudelaire y Verlaine. Porque el poeta fue siempre un creyente, y conservaba un hondo sentido religioso de la vida y del arte. Hasta la muerte se mantuvo así y esa fe le impidió que los sufrimientos atroces que padecía, lo llevaran al suicidio. Cítase aún la época de *Los Extasis de la Montaña*. Los cuadros pastoriles, la técnica perfeccionada en grado máximo, las evocaciones de las vidas simples, la riqueza de los vocablos exquisitos, alternando con expresiones vulgares; palabras del pueblo, gestos, votos prosaicos dignificados, en convivencia con los giros más retorcidos. Habla allí de

gloriosa turba del gallinero...

la piedad humilde lame como una vaca, etc.

LA CASA DE LA MONTAÑA

Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo franca
Risa de azul, la aurora ríe su risa fresa,
Y en la era en que ríen granos de oro y turquesa,
Exulta con cromático relincho una potranca...

Sangran su risa, flores rojas en la barranca;
En sol y cantos ríe hasta una obscura huesa;
En el hogar del pobre ríe la limpia mesa.
Y allá sobre las cumbres la eterna risa blanca...

Mas nadie ríe tanto con risas tan dichosas,
Como aquella casuca de corpiño de rosas
Y sombrero de teja, que ante el lago se aliña...

¿Quién la habita?... Se ignora. Misteriosa y huraña
Se está lejos del mundo sentada en la montaña,
Y ríe de tal modo que parece una niña!

Es realidad en estos cuadros perfectos, la belleza imaginada, creada, pues nada allí es vivido o experimentado. El poeta creó, sugerido es cierto, por lecturas o lo que sea, pero el misterio creador pobló su imaginación de obras de esa realidad de la belleza, que puede edificarse sobre la otra realidad común y eclipsarla, sólo en casos raros, y hallazgos misteriosos, que constituyen el don de algunos pocos iluminados: *Los Sonetos Vascos*, pertenecen a esta época, *La Balada del Pastor*, también.

Deseo insistir ahora sobre el aspecto español, gongórico y de barroquismo. El arabesco mental y sensitivo de Herrera y Reissig. El primero en destacar este hecho fue Ruben Darío, en su conferencia de 1912. Leyó un soneto del *Collar de Salambó*, y con una intuición agudísima, relacionó la tradición española de Góngora y Gutierre de Cetina, con la de Herrera y Reissig.

Nubia de crespas campanas
y Escocia de verdes lagos
ensueñan en las extrañas
rutas de tus ojos vagos

Melancolías hurañas
beben el absintio y magos
cometas hacen aciagos
signos desde tus pestañas.

Oh tus cambiantes y finos
y oblicuos ojos felinos,
¡Abreme la maravilla

de tu honda mirada verde,
mar de vida en que se pierde
mi taciturna barquilla!

Cierto aspecto madrigalesco y galante del siglo de oro, en el elogio delicado y en el amor platónico y reverente, que cuenta el poeta. Esta observación me parece exactísima. Hay todo un Reissig que es... clásico, asombroso. Por aquello de que un poeta clásico es un poeta que lleva un crítico adentro y lo acompaña siempre, como dijera Valéry, Herrera y Reissig es ya un clásico. Pero hay además, una correlación íntima entre su obra y la de su tocayo Herrera, *aquel otro que hablaba perlas*, el sevillano, y los sonetistas del conceptismo:

EL JUEGO

Que nunca llegaremos a encontrarnos.

Heine.

Jugando al escondite en dulce aparte
niños o pájaros los dos, me acuerdo,
por gustar tu inquietud casi me pierdo,
y en cuanto a ti... problema era encontrarte!...

Después cuando el espíritu fue cuerdo,
burló mi amor tu afán en ocultarte...
Y al amarme a tu vez, en el recuerdo
de otra mujer me refugié con arte.

De nuevo, en la estación de la experiencia,
diste en buscarme, cuando yo en la ausencia,
suerte fatal, me disfracé de olvido...

Por fin, el juego ha terminado... Trunca
tu vida fue!... Tan bien te has escondido,
que, vive Dios, no nos veremos nunca!...

Herrera y Reissig desarrolló trágicamente en su obra, al ir madurándola fuera de la ley del tiempo, el fenómeno histórico que trasladó las formas artísticas del Renacimiento al barroquismo. Literariamente, por un proceso extraordinario de creación, su obra realizó esas etapas, y su poesía, en un impulso fulminante, no pudo detenerse. La experiencia fue demasiado imponente y terminó en la tragedia poética de *La Torre de las Esfinges*.

En efecto, después de la etapa clásica en Herrera y Reissig se realiza la exacerbada visión de la realidad, con la metáfora audaz y el colorido ardiente; aspecto que recuerda a Góngora y al Greco, pertenece en todo a esta época de barroquismo, de arquitectura de Churriguera y de embrujamiento de formas, y sus poesías armonizan perfectamente con esas tendencias.

Lóbrega rosa que tu almizcle efluvias,
y pitonisa de epilepsias libias,
ofrendaste a Gonk-gonk, vísceras tibias,
y corazones de panteras nubias

Para evocar los genios de las lluvias,
tragedizaste póstumas lascivias
entre osamentas y mortuorias tibias
y cabelleras de cautivas rubias

Sonó un trueno. A los últimos reflejos
de fuego y sangre en místicos sigilos,
se aplacaron los ídolos perplejos .

Picó la lluvia en crepitantes hilos,
y largamente suspiró a lo lejos
el miserere de los cocodrilos.

AMAZONA

Sobre el arnés de plata y pedrería,
en un trono de vértigo y marea,
te erguiste, zodiacal pentesilea,
símbolo de la eterna geometría...
Zigzagué el rayo de tu fusta impla,
y humeando en nimbos de ópalo chispea
sulfúrico el bridón, sangra y bravea
y escupe rosas en la faz del día...

Contra la muerte, de un abismo a otro,
blandió tu mano capitana el potro;
en un apocalipsis iracundo,

lo dislocó y ante la cresta indemne
surgiste sobre el sol, roja y solemne,
como un arcángel incendiando un mundo. .

Es tiempo de que se analice otro aspecto: el de predominancia hermética, o sea el ocultismo de Herrera y Reissig. Lo que sólo pueden comprender e intuir algunos iniciados; me refiero a la tremenda *Torre de las Esfinges*, la última obra de Reissig, sin ejemplo en toda la poesía castellana, y que tal vez nos indicaría, cuál sería la voz de las furias en las tragedias de Esquilo, persiguiendo a los héroes, si ellas pudieran organizar una fiesta martirizante, de sonidos y gestos, ¿Qué significa esto?

LA TORRE DE LAS ESFINGES

Psicologación Morbo - Panteísta

Tertulia Lunática

I

En túbulo de oro vago,
cataléptico fakir,
se dio el tramonto a dormir
la unción de un nirvana vago...
Objetivase un aciago
suplicio de pensamiento,
y como un remordimiento
pulula el sordo rumor
de algún pulverizador
de músicas de tormento.

Del insonoro interior
de mil oscuros naufragios.
zumba, viva de presagios,
la Babilonia interior...
Un pitagorizador
horoscopa de ultra-noche,
mientras, en auto reproche
de contricciones estáticas,
rondan las momias hieráticas
del Escorial de la Noche.

Fuegos fatuos de exorcismo
ilustran mi doble vista,
como una malabarista
rutilación de exorcismo...
Lo Sub-Consciente del mismo
gran Todo me escalofría;
y en la multitud sombría
de la gran tiniebla afónica
fermenta una cosmogónica
trompeta de profecía.

Percíbese una música entre fúnebre y burlona. Admirable sonoridad. Bruscos ruidos. Falta de sentido lógico y poético. Incoordinación, como en las visiones macabras. Posee una ritualidad desconcertante y una organización formal, firme y áspera, como una pesadilla monstruosa, recogida por alguien y colocada en un molde inflexible. Se imaginó que esto era extravagancia, cerebralismo. Cosas buscadas, afán de asombrar. Yo no creo así; más bien digo, esto es sufrimiento. . . Sufrimiento de hombre. Es la última época de Herrera y Reissig. Padecimientos espasmódicos del corazón, morfina, dolor de hombre, filtración de lo inconsciente, que se organiza e irrumpe por separado, en forma de letanía fantástica, de imágenes de tormento y dolor, ante la inminencia de la muerte.

Se explica eso hoy perfectamente por las nuevas luces de la psicología del inconsciente, y así las famosas décimas, vienen a ser tan sinceras como los mejores poemas, y, si por algo pecan y por algo son excesivamente raras, es porque son humanas, horriblemente humanas. Ya esto se vislumbraba, pues leído con atención aquel canto inspirará siempre respeto, aunque en su desorden e incoordinación, aparece como disparatado y efectista. Aquí es donde los autores contemporáneos Cansinos Assens y Guillermo de Torre, enlazan otra vez la producción de Herrera y Reissig, con el barroquismo literario y artístico de España.

Vivacidad y tormento que recuerdan las creaciones escultóricas recargadas de adornos y detalles, fiebre imaginativa como la de los demonios de las catedrales góticas, cañerías y gárgolas por donde se deslizan las aguas de los cielos turbios, entre músicas lúgubres y relámpagos de metáforas súbitas. Tal, impresionada ese sucesivo desfile de ritmos guturales y acrobacias del concepto, que tienen sus raíces secretas en lo más hondo de la personalidad del autor, en ese laboratorio calcinante instalado a modo de un torbellino de ascuas y salamandras, en lo que los alemanes llaman el costado nocturno de las almas. Ultimamente, los movimientos creacionistas y ultraístas, han puesto de nuevo en la actualidad literaria el nombre de Herrera y Reissig. Según lo demostró Guillermo de Torre él sería el verdadero precursor de la poesía modernísima. Ya no es el Herrera y Reissig que vimos hace quince o veinte años, y que todos critican: el enfermizo, el decadente. No. Ahora aparece el de los hallazgos metafóricos, el de las imágenes dobles o simples y los giros inesperados.

Eliminan estos autores lo que hay de sensibilidad enfermiza del fin de siglo, para concretarse a explicar los puros valores líricos de los poemas. Allí, se hace hallazgo de las imágenes insuperables.

La inocencia del día se lava en la fontana
 Trisca a lo lejos un sol convaleciente...
 Descienden en silencio, las horas
 por la teja inclinada de los rosas techumbres.

Este aspecto del poeta quedaba inédito para los jóvenes creadores, agotados los otros elementos de influencias, fecundadores de sensibilidades, orientadores de diversos períodos literarios. Quedaba esa fuente aún a disposición de la poesía creacionista, que proviene toda de allí. Tal es el poder, por decir así, inmanente, de la obra de ciertos grandes poetas como Herrera y Reissig. Una propiedad semejante a la de los cuerpos radioactivos, pues emanan siempre influencias, provocan reacciones en favor o en contra, en inducción, y que son inagotables. Entrevista así, la obra, se individualiza y se liberta del momento en que vivió el autor. Los detalles de procedencia se borran; las fuentes se atenúan, la personalidad se acusa con una acritud y belleza lírica en curiosa amalgama; y se independiza totalmente de Darío o Lugones, poetas que, a su vez, ya han constituido personalidades aparte, con contenidos espirituales, influencias y proyecciones líricas distintas. Reissig aparece como único. Si imitó al principio, realizó el prodigio de levantarse o apoyarse en poetas que, en el futuro, valdrán menos que él. Don Fernando de Herrera, Luis de Góngora y los culteranos, le extienden la simpatía del gesto y buscan su compañía, junto con otros grandes líricos provocadores de amores y odios. En toda la poesía americana no habrá, en el futuro, problema más discutido que el que se desprende del autor de *La Torre de las Esfinges*. Los contemporáneos, lo eludieron encogiéndose de hombros como el hombre robusto del campo, atareado y vital, no comprende y desprecia al

iluminado que viaja en el mismo tren. Imagináronse que aquélla era una pose, una rareza más, buscada por el gran poeta; no desentrañaron la esencia humana, el torrencial desborde anímico, que circulaba por las famosas décimas. Más allá de sus contemporáneos, vemos cómo J. H. y Reissig, determina en parte, los movimientos ultraístas, desde lejos, pasando por encima de Rubén Darío. Para un conocedor agudo de la poesía moderna, es relativamente fácil hallar de tiempo en tiempo, en poetas españoles nuevos, que se han emancipado del modernismo, merced a la prueba enérgica del desorden ultraísta, y que han adquirido después por ello, un equilibrio armonioso y un valor permanente, no es raro encontrar las contribuciones herrereisianas.



Señaladas están las características del poeta. Imaginamos pues, una obra diferente de la que vieron sus contemporáneos. Alejada por mil motivos de ellos. Lejos de la retórica formidable de Lugones, cuya obra, además, carece de unidad. La contribución de Darío al modernismo fue formal y esencial; pero fue una contribución limitada por el tiempo. Actuó felizmente, transformó las expresiones poéticas, el modo de escribir: constituye una transición brusca en la literatura hispanoamericana. Pero, es seguro que esa obra no despertará más movimientos en el futuro, por carecer de esos elementos misteriosos y transformadores que se renuevan con las décadas. A Darío, se le estudiará como hoy estudiamos a los renacen-

tistas, Garcilaso, Boscán y otros. Como una obra transformadora, pero limitada, concluida ya. Aquel otro aspecto continental y filosófico de los últimos poemas de Darío, goza de un carácter demasiado de actualidad. Herrera y Reissig jamás logró la influencia avasalladora de Darío, la notoriedad que llega a casi todas las almas sensibles. Darío tiene mucho de circunstancial y transitorio. Reissig es intemporal en su fondo mismo y su obra actuará siempre a manera de un estímulo inmanente, desapareciendo en apariencia, y surgiendo en nuevas épocas, hasta provocar movimientos, actitudes similares, problemas estéticos renovados o distintos a su vez de los anteriores.

Poseía todos los secretos delfícos del verbo, encarnado en opulencia, plasticidad y color. Todas las palabras, en él, están renovadas. Los giros originales en Reissig, como la orgía de las imágenes, no se extinguirán jamás, y ahí radica otro carácter extraordinario que presenta. Puede considerársele como el ensayo más audaz de las facultades y capacidades fonéticas del castellano, dice un crítico de hoy¹ de la lengua estudiada como jamás se hizo en España, de la lengua considerada, no ya como subordinado vehículo del pensamiento, sino como materia musical misma, como elemento primario del material poético. Ese enorme esfuerzo musical, encierra la novedad más saliente de la poesía de Reissig, y alrededor de ese problema, clave de su poesía, se desarrollarán

¹ Franz Tamayo

las críticas futuras. Esta arriesgada empresa llevó a Herrera y Reissig al extremo de usar giros muy originales y palabras y combinaciones de sonidos verbales, difíciles de aprisionar por la inteligencia. No siempre tuvo éxito. Ya se sabe las dificultades que existen si se intenta expresar ciertos estados psíquicos, de índole muy compleja, para los cuales las palabras, aún las más nobles, resultan ásperas e inadecuadas.

En *Un paralogismo de actualidad*, Vaz Ferreira, dice "para explicar esto, Bergson emplearía la siguiente metáfora: entre un lenguaje de términos muy poco generales y otro de términos muy generales, hay la diferencia que entre un montón de polvo y un montón de piedras, el tamaño de las concreciones nada más, el primero será más a propósito para explicar lo fluido, lo continuo, pero en realidad tan discontinuo es uno como otro, y, del mismo modo, aunque el lenguaje poco general sea representación menos empobrecida de lo mental, sería siempre una expresión inadecuada". El esfuerzo de Herrera y Reissig fue en este sentido de un heroísmo sin límite, para su experiencia eligió términos muy poco generales, raros, precisos, y les asignó la misión de expresar lo más secreto de su ser, que era muy diferente de los demás hombres. Con esos montones de polvo o de pedruscos de que habla Bergson, Herrera y Reissig se fabricó diamantes, joyas y músicas raras, transfigurándolos con desesperado afán de magia o alquimia. Alrededor de esta trans-

mutación artística, gira el problema de la expresión poética de Herrera y Reissig ¿Puede expresarse, con esos medios lo más fluido, huido y discontinuo de la personalidad?

Condenado está, pues, Herrera y Reissig a sufrir una velada, pero permanente novedad. Mientras otras figuras quedarán establecidas y firmes en el panteón, con su perfil marmóreo presidiendo el desarrollo de las artes, la imagen de este uruguayo estará condenada a no adquirir perfil definitivo por mucho tiempo. Volverá del olvido, haciendo apariciones fluctuantes de época en época o retornará de ciclo en ciclo. Se presentará con su atormentado y mágico cantar, a dictar los principios de toda nueva tendencia y a dirigir o desorientar la agudísima proa de los mas arriesgados exploradores. Su gloria será la de no definirse jamás, la de siempre deslumbrar y la de acrecentarse y enriquecerse a medida que los tiempos pasen.

LA POESIA FILOSOFICA EN JULIO HERRERA Y REISSIG

La existencia de preocupaciones filosóficas en la poesía de Herrera y Reissig, llamó poderosamente mi atención desde que tuve conocimiento de la obra del poeta. Entre la abundante crítica que se ha constituido en torno al creador no se ha insistido lo suficiente sobre esa particularidad. Los temas específi-

camente consagrados a su poética, al don verbal y al poder imaginativo, la gravitación del lirismo simbolista y el esplendor extraño de su obra, lo mismo que sus proyecciones posteriores en América y España, constituyeron los elementos más estudiados y desarrollados.

El conocimiento de su personalidad viviente, la real o imaginada fisonomía histórica con que se destaca entre sus contemporáneos, la brevedad de su existencia y la intensidad continua o alternante y sus influencias, caracterizan y completan la temática de mayor interés en torno a Herrera y Reissig. De esta suerte, se desprende que una constatación de lo filosófico como preocupación o como profundización buscada por su temperamento o inteligencia, habrá de provocar desconfianzas. Sin embargo, una de las originalidades de este artista ha sido la de deslizar de su obra imaginativa algunas alusiones a problemas filosóficos, el citar grandes pensadores, el utilizar ejemplos de contenido trascendental y a expresarse dentro del dominio de algunos símbolos que son familiares de la filosofía antigua. Tengo en cuenta al realizar estas apreciaciones los hechos que se presentan como para disminuirle toda posibilidad de trascendencia y de doctrina. En primer término, débese respetar la personalidad lírica del hombre, y la dimensión de su señorío exclusivamente afirmado sobre milagros poéticos. En seguida constatar la ausencia de testimonios fehacientes sobre estudios de ideas filosóficas o de información general sobre historia

de la filosofía que haya emprendido, o más de cierta versatilidad dominante, que lo caracterizó dentro de las grandes cuestiones humanas y artísticas y por último, la de su delicada naturaleza enfermiza y su muerte acaecida a los treinta y cinco años.

¿Dónde bebió las oscuras aguas del filosofar en el Montevideo culto de entonces? Ni siquiera la asistencia a cursos universitarios se le reconoce, ni su dedicación a determinados filósofos de la época, se ha mencionado. No obstante, tanto en verso como en prosa, Julio Herrera y Reissig gusta de hacer alarde de conocimientos de filosofía y cita para ello, con un donaire encantador, a Platón, o Pitágoras, al *océano* Aristóteles y hasta a Kant, Schopenhauer y Nietzsche. Pero su admiración se mantiene en la tradición de la magna filosofía, fiel más bien a un idealismo platonizante o hegeliano, como todos los simbolistas que teorizaron en esa época. ¿Habremos de pensar que todo ello fue una ficticia operación para asombrar, desorientar, desconcertar a sus contemporáneos? ¿Así como se valió de conocimientos religiosos, de mitos, leyendas, civilizaciones antiguas, lujos orientales y exotismos extravagantes, utilizó el sortilegio de las ideas filosóficas y de los nombres insignes, considerándolos como claves estéticas?

La verdad que se revela después de los cincuenta años de su tránsito humano es que Herrera y Reissig, entre todos los simbolistas hispanoamericanos es el que más contactos mantiene con lo filosófico. Rubén

Darío y Guillermo Valencia revelaron la presencia de meditaciones y símbolos paganos filosóficos.

"*El coloquio de los Centauros*", "*Lo fatal*" y algunos nocturnos de Darío, ya anuncian la gravitación de ideas y situaciones propias de la filosofía, lo mismo que el "*San Antonio y el Centauro*" de Guillermo Valencia. Pero en Julio Herrera y Reissig encontramos más abundancia y más dirección humana, un acendramiento más vital y dramático en las mismas exploraciones. Me refiero en especial a dos poemas: Uno titulado "*La Vida*" y a "*El Hada Manzana*". Después aparecen máscaras metafísicas en tumulto en "*La Torre de las Esfinges*" y en el prólogo de "*Las Pascuas del Tiempo*". En prosa se hace alarde de conocimientos de sistemas e ideas filosóficas en el ensayo titulado "*El Círculo de la Muerte*", que se publicó por los años de 1906 ó 7 en la revista "Evolución", de la Federación de Estudiantes. Una de las particularidades de este ensayo es que denuncia conocimientos estéticos filosóficos pero transmitidos con un procedimiento algo semejante a algunas sorprendentes tesis estudiantiles de aula.

Se sabe que Herrera y Reissig no frecuentó los recintos de enseñanza universitaria de la época, que todo lo que pudo conocer en el orden general de la cultura filosófica, lo hizo por cuenta propia y sin orden ni planes. No obstante el ensayo es singularmente revelador de una cultura sólida, de una información caudalosa y bien orientada, con referencias a filosofías y a creaciones artísticas, con acentuación

en autores o sistemas, escuelas u obras. Sus aseveraciones en general, son fuera de toda duda, acertadas y firmes. Pero el vigoroso y brillante transcurso discursivo del escritor les otorga un mayor resalte, un prestigio encantador, expresado con toda audacia, de tal suerte que las afirmaciones ya conocidas y manejadas por los especialistas, se presentan con la apariencia de interpretaciones originales. Pero el ensayo está escrito con un aliento bien sostenido de afirmaciones categóricas, de antítesis, de apotegmas, y de originalidades no bien fundadas, pero no por eso menos valiosas y propias de las teorizaciones de los poetas. A más de cincuenta años de su publicación, este monólogo dogmático de la poética de Julio Herrera y Reissig, mantiene su unidad vital, su colorido, su interés. Seguramente dentro de las ideas estéticas dominantes en el modernismo, como contribución a la comprensión del movimiento, quedará como un documento destacado y memorable.

Hasta ahora los estudiosos de la obra y las ideas de Julio Herrera y Reissig no le han prestado atención, pero será necesario consultarlo el día que se valore debidamente la poética en conjunto del simbolismo y del modernismo en nuestro idioma.

Sobre los fundamentos de la estética dice:

"Quienes arrancan de la lógica, quienes del lenguaje, quienes del ensueño, quienes del sonido, quienes del aparato fisiológico, quienes de la emoción quintaesente, quienes de la novedad sutil, quienes de la revelación pitagórica, o de un concepto místico de

la virtud como belleza, quienes de lo morboso y de lo efímero, quienes de lo impreciso en la conciencia, quienes de la natura, quienes del yo egoísta y paradójal, quienes de la moral sociológica o en la simpatía. ¡Qué infierno, santo Dios! Y ¿qué es Belleza, al fin?; ¿en qué consiste?; ¿cómo se produce?; ¿en dónde se la encuentra?, ¿cuáles son sus leyes?"

Más adelante expresa estas afinidades con Platón:

"Examinemos si no estos dos criterios, puesto el uno frente al otro después de dos mil años, como dos enemigos dentro de la misma plaza: Platón, el que fundó la Estética del Ideal, hizo consistir el Arte en el pensamiento puro "Pensad y haréis sentir", decía a sus discípulos el enemigo de los poetas".

Con mayor energía se pronuncia en otro párrafo:

"Tendremos que volver a Platón, al idealismo puro, al oráculo recóndito de la pre-conciencia, a las especulaciones místicas sobre lo Bello; convenir en que este abstracto, anterior a toda experiencia psicológica, es un recuerdo de Dios, superviviente y sellado en nuestros espíritus. . ." Termina "El Círculo de la Muerte", proclamando la bancarrota de los sistemas explicativos de lo Bello, que se han formulado y proclamando la intangibilidad de la Belleza, que se expresa a través de los artistas geniales sin jamás entregar su enigma y revelándose como autónoma: "La Belleza es por sí sola y se produce sin condición".

Al final del ensayo, confirma: "en ese algo" (La Belleza) resistente al tiempo, a la censura y a la volubilidad de las modas artísticas, como un metal milagroso, moldeado en un conjunto de formas simples y a la vez complejas, que grita como Memnon en la obra del genio: soy lo que vos anheláis y lo que buscan todos: doblad la rodilla".

* *

Pasemos a los poemas con tonalidades reflexivas, con constatable densidad filosófica. La propensión hacia la gravedad y reflexión se presenta en Herrera y Reissig, como signo de la admiración que en él se manifiesta hacia la resonancia de las creaciones del genio humano. Platón, Aristóteles, Kant, los filósofos, lo imantaron a través del prestigio de sus nombres y la irradiación y el sortilegio de sus leyendas, más que por el conocimiento de sus obras. Adivina en ellos un poder mágico sobrenatural, irresistible, comparable al de los creadores de religiones y a los héroes mitológicos. Lo mismo le pasa con los temas del filosofar: la vida, el tiempo, el existir.

Empecemos por considerar algunos fragmentos reveladores, en la introducción al gran poema "Las Pascuas del Tiempo". Se dice:

El Viejo Patriarca,
que todo lo abarca,
se riza la barba de príncipe asirio;
su nívea cabeza parece un gran lirio,
parece un gran lirio la nívea cabeza del viejo Patriarca.

Su pálida frente es un mapa confuso,
lo abultan montañas de hueso,
que forman lo vano, lo inmenso, lo espeso
de todos los siglos del tiempo difuso.
Su frente de viejo ermitaño
parece el desierto de todo lo antaño,
en ella han carpido la hora y el año,
lo siempre empezado, lo siempre concluso,
lo vago, lo ignoto, lo iluso, lo extraño,
lo extraño, lo iluso.

Su pálida frente es un mapa confuso,
que cruzan arrugas, eternas arrugas,
que son cual los ríos del vago
país de lo abstruso, cuyas olas,
los años, se escapan en rápidas fugas.

Oh las viejas, eternas arrugas!
Oh los surcos oscuros!
Pensamientos en formas de orugas
de donde saldrán los magníficos siglos futuros!...

Cuando estudiábamos filosofía, muchas veces repetíamos en las tertulias y camaraderías estudiantiles esa imponente introducción, y esa caracterización del Tiempo. Están presentes en ella elementos hugonianos y hasta wagnerianos, y no se puede negar que la imaginación se apoya bajo la sugestión de la lectura en contornos escultóricos y en resonancias bárbaras de filosofías primitivas.

* * *

En la "*Desolación Absurda*", después de la selva de desbordes imaginativos y musicales, en donde resplandecen aquellos cuatro versos:

Es la divina hora azul
en que pasa el meteoro,
como metáfora de oro
por un gran cerebro azul...

encontramos, hacia el final del poema, estos dos versos que despertaron poderosamente nuestro interés:

la paradoja del Ser
en el borrón de la Nada.

Entre las más citadas ideas filosóficas que sostienen la poesía de Valéry, se citan con frecuencia dos versos al referirse al problema del Ser y a la inteligibilidad o no de la nada, como una de las demostraciones más profundas de la indagación ontológica a través del verbo poético ennoblecido por la resplandeciente inteligencia. Son los siguientes:

Que l'univers n'est qu'un défaut
dans la pureté du Non-Etre.

Muchos años antes, nuestro poeta, llevado por la musicalidad de los octasílabos de sus décimas, expresó algo parecido; realizó un sondeo intuitivo hacia la gran interrogante de la filosofía perenne: la Nada. La concibió como un borrón, como un caos precursor del Génesis. El Ser, en lugar de presentarse, no como una pureza perfecta, y sí como un defecto, se le revela como una paradoja. Claro que

el pensamiento poético de Valéry se sublima como el resultado conducido por la sabia inteligencia hacia el vértice de un tema que lo atormentó en sus mayores poemas: *La Jeune Parque*, *Le Cimetière Marin*. Mientras que el hallazgo de Herrera y Reissig no pudo de ningún modo significar una premeditación ni remotamente parecida, sino una genialidad ciega y audaz, tal vez casual, pero, y eso no puede negarse, expresada milagrosamente, en términos que son adquisiciones perdurables del misterio ontológico que anida en lo poético.

• •

El *Hada Manzana* es uno de los poemas que puede ser considerado como simbólico-filosófico en su totalidad y su unidad. Confieso que siempre me llamó la atención desde que se publicó en la revista *Mundial*, de Rubén Darío, con unas hermosas ilustraciones.

Es separable del resto de la modalidad de Herrera y Reissig y según parece fue escrito en 1900, período de formación del estilo del poeta.

El contenido del poema es la confesión de Eva, en su transformación de simple forma modelada en barro paradisíal, en la constitución de la naturaleza humana, previa la intervención de la sibilina sabiduría de la serpiente en forma y apariencia de un hada, el Hada Manzana.

El fondo del poema es, pues, el episodio bíblico del Génesis, y trata de la interpretación del nacimiento del pecado, del conocimiento, de la trans-

formación de lo simbólico y sacro en lo humano trascendental y carnal.

Eva aparece en un escenario demasiado convencional:

Es de noche. Su verde tocado de hiedra
ostenta el Castillo con alma de plata
parece que piensa la triste laguna,
Haciendo una rígida mueca de piedra
se asoma la luna.

Interviene un espectro, junto a ese Castillo y a esa decoración de ópera del siglo XVIII.

Yo he sido
la sexual unidad: 1 y 2,
el sabroso misterio de arcilla:
la palabra de carne
modelada en la pluma de Dios!

En un asunto de procedencia bíblica y al mismo tiempo abstracto, se introduce una elemental matematización pitagórica para caracterizar lo carnal.

Más adelante, este lenguaje extraño de Eva, que reproduce el sentido medieval del aparejamiento humano y que dijérase que se modela sobre la técnica de los metafísicos ingleses, Eva se confiesa:

No sabiendo de impúdicos lazos,
vivía desnuda y hablaba dormida,
sin saber que los brazos
representan las dos unidades de carne
que forman el Todo, que forman la Vida.

Se expresa más adelante:

Mi hermano, el Pecado,
que tienen la forma que admiran tus ojos,
la misma ternura, los frescos y rojos
matices sangrantes que te han agradado,
concediéndome esta noche permiso
para visitarte
y hème en los dominios de este Paraíso.

Descríbese el momento de la adoración adánica sustentada en la admiración de la forma corpórea, alcanzada por la mujer desde el primer instante, el tránsito de la inocencia sostenida por la ignorancia del pecado, hacia la caída en la tentación que condiciona su radical metamorfosis.

Se alude a un deslumbramiento y a un sueño, después del cual Eva se revela en la plenitud artística que le otorga la humanidad.

Existen, como se ve, interferencias de varias contribuciones religiosas, culturales, poéticas, morales, filosóficas que se entrecruzan en los episodios del poema, sustentándolos por medio de una riqueza de imágenes, metáforas, símbolos y haciendo alarde de un ritmo métrico sostenido y agradable.

Se cierra el poema reproduciendo la escena inicial descriptiva. ¿Se trata esto, de una ingenuidad poética frente a un problema fundamental? Es posible. Pero tiene una resonancia mágica que logra eludir y tolerar las incongruencias conceptuales, morales y religiosas.

* * *

En la obra de Herrera y Reissig, se encuentra un extenso poema titulado *La Vida*, que corresponde al año 1903 y que fue escrito, según advertencia especial, "cuando se hallaba *convaleciente de un gran dolor moral*, en la margen del Olvido".

Yacía cerca de un año
después de aquel largo baño
que me alivió de un Deseo,
convaleciente y huraño
junto al piadoso Leteo.

El poema es sumamente íntimo, de carácter biográfico y confesional, transcurre en una yuxtaposición de vivencias personales y de experiencias y alusiones filosóficas. De tiempo en tiempo el autor ha creído necesario añadir llamadas, para explicar el sentido oscuro del texto o para enriquecerlo con anécdotas. Esta propensión a la explicación en prosa del texto poético es excepcional en Julio Herrera y Reissig. Aquí hace uso de ese procedimiento, como deseando guiar al lector, proporcionándole una señal necesaria para orientarse en el dédalo de las ideas o de las situaciones vitales o de las peripecias del pensamiento. Existen dieciséis llamadas, algunas breves, otras amplias y con una densidad filosófica algo intrincada. Está escrito en versos octosílabos, que Herrera y Reissig utilizó en muchas de sus composiciones a pesar de su procedencia popular y su efecto monótono en castellano.

En los momentos iniciales recurre a las estrofas denominadas quintillas o a los grupos de cuatro y

seis versos, aconsonantados y haciendo alarde de rimas novedosas y raras.

Debe considerarse este largo poema como una tentativa de exponer un estado de espíritu que ha sufrido una real o aparente crisis, con intervención de sufrimientos físicos e inminencias de contactos con la muerte.

En cierta parte menciona el encuentro con una figura fantástica, una Amazona, de la cual se prenda o compromete hondamente, a la que describe entusiasmado y que es la que oculta la clave del poema, su inspiración y el sentido del existir. Inicia la Amazona una fuga con el poeta a través del tiempo ilusorio, como eludiéndolo y burlándose del poeta y éste, en su peregrinaje expone toda su experiencia sobre la sabiduría, el pensamiento, las cosmogonías, la religión. Por último se encuentra conducido a un trance de enfrentamiento con la muerte. El efecto que produce esta divagación poética es desconcertante y angustioso. En primer término hay una mayor autenticidad de acontecimientos vividos, de ordenación de recursos imaginativos, de claridad expositiva, si comparamos esta extrañísima anábasis, con *"La Torre de las Esfinges"*. Es algo mucho más humano, directo, dramático. Comunica el latido de una criatura sufriente, inspirada y en trance de imaginar, pero que trasunta sentimientos verdaderos y que realmente ha pasado por trances muy dolorosos y se salva de ellos merced a la catarsis de la creación poética.

Citaré algunos ejemplos de la poesía y de la prosa explicativa de las notas que por sí mismas denotarán sus intervenciones filosóficas.

Al principio del poema se confiesa:

Hacia el alba que madruga,
surgió un corcel metafórico
y desperté a un pitagórico
ritmo de estrella que fuga.

"Nota de Julio Herrera y Reissig. Representa este corcel simbólico el Yo consciente y audaz del Poeta, su Numen soñador y enfermo, su espíritu paradójal y revolucionario, su alma sedienta de Invisible y de Verdad Religiosa, el Genio investigador de la Causa Suprema a través de la Ciencia y de la Metafísica, en dolorosa peregrinación".

Más adelante encontramos:

Desde Platón a Pitágoras,
y desde Cristo hasta Buda,
traspuse todas las ágoras
del pensamiento y la duda.

"Nota de Julio Herrera y Reissig. Peregrinación intelectual del poeta a través de la Filosofía".

La situación conflictual del protagonista anota:

Crespo, con crines de ola,
internábase en las táticas
regiones del alma sola,
espantando con su cola
miles de estrellas parásitas.

"Nota de Julio Herrera y Reissig. Ese espíritu investigador ahonda y se reconcentra ahuyentando con desdén gallardo los prejuicios que lo acosan".

Aún debo citar los siguientes versos:

Tomóle altivo la diestra
y en el riñón de la Osa,
clavó la daga horrorosa
de su mirada siniestra.

"Nota de Julio Herrera y Reissig. Sagitario, símbolo del Tiempo destructor y amenazador. La Osa representa el monstruo atávico en todo el orden de la actividad mental y social".

El final del poema se concreta en estos versos magníficos:

Mas ay! de pronto, mi amada,
lanzando una maldición,
trocóse, como a un conjuro,
en un caballero oscuro,
el cual, con una estocada
me atravesó el corazón.

"Nota de Julio Herrera y Reissig. El caballero oscuro es la Muerte".

Tanto *El Hada Manzana* como el poema que acabo de interpretar, constituyen dos obras fundamentales de Julio Herrera y Reissig, en donde la idea filosófica, la imaginación poética, la maestría técnica y la sabiduría constructiva, se conjugan para culminar en algo definitivo.

* *

He creído conveniente proporcionar dentro de la obra de Julio Herrera y Reissig, los momentos en que se sintió atraído por los problemas filosóficos o por situaciones fundamentales del discurrir pensante del hombre. Podría agregar otros fragmentos dentro de

su lírica y hasta otorgarle intenciones filosóficas a "*La Torre de las Esfinges*", pero me he limitado a aquellos ejemplos más notables en donde la penetración en el dominio de las ideas se realizó en armonía con el impulso lírico y el equilibrio apolíneo del lenguaje. En ese sentido se destacarán siempre del resto de su obra los poemas "*El Hada Manzana*" y "*La Vida*", en una similitud con "*El Coloquio de los Centauros*", que también puede diferenciarse del resto de la obra de Rubén Darío.

Muchos años después de estos ejemplos de poesía con procedencia y resonancias filosóficas en Julio Herrera y Reissig, integrando los movimientos líricos de mayor hondura de este siglo, se han ofrecido a la admiración de los tiempos, las obras de Valéry y de Eliot. Se ha exaltado la autenticidad ontológica de la poesía a través de las meditaciones de Heidegger y Marcel. Ha servido de fuente originaria la mezcla de misticismo y poesía de Novalis: "Poesía, dijo éste, es lo que es, lo que es absolutamente real. Tal es el núcleo de una filosofía. Cuanto más poético más verdadero". La culminación y el término del simbolismo parecen haber constituido una arriesgada aventura, comparable a las más supremas en otras edades: poetizar la filosofía y filosofizar la poesía.

Heidegger, concretándolo todo en una breve sentencia, y refiriéndose al Verbo en lo que tiene de poético y filosófico, insinuó por fin: La palabra poética, "¿no es acaso la morada del Ser?".

De España, ahora, tomaremos un período histórico especial, para considerar tres tipos de creadores plásticos: un poeta, un pintor y un arquitecto, que coincidiendo con el ritmo de su época, describen en el desarrollo de su obra genial, un paralelismo digno de destacarse. Todos sabemos que el Renacimiento español viene a culminar, en un sentido de enriquecimiento y frondosidad de elementos, en el barroquismo. En los últimos cincuenta años del siglo XVI, a medida que iban perdiéndose los dominios europeos, España fue volviéndose poco a poco sobre sí misma, en un sentido, como de concentración espiritual, y es así, como su poderío, en este orden de valores, alcanza su expresión más racial. Es la época en que culminan el teatro, con Calderón, la poesía con Góngora, la novela con Cervantes, y más allá la mística, y en otro orden de actividades, aparecen los nombres de Velázquez y Herrera el arquitecto. Es sabido lo demás: época de monumentos, empresas, escuelas importantísimas. Enumeración demasiado agobiante por sí sola, da idea de lo que penetraba en su propia entraña el imperio, mientras se iban clausurando los caminos de las conquistas guerreras. Tomaremos tres veredas, para ir a dar a tres culminaciones de procedimientos literarios semejantes. La arquitectura, la pintura y la poesía, nos llevarán, por una serie de aproximaciones innegables, a un momento semejante de la creación artística. Por la arquitectura iremos a parar en Churriguera, por la pintura en el Greco, por la poesía en Góngora, tres

aspectos del barroquismo. Y no agregamos la mística, para no complicar el problema, pues, podríamos considerar a Loyola, como una exacerbación militante y barroca de la mística, iniciada serenamente por Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

Señalemos etapas de la arquitectura española: Umbral de partida, en la época del plateresco, en el Renacimiento, por el 1500, en adelante. Riquezas de adornos, mezclas de elementos moriscos, influencias italianas. Reacción clasicista de D. Juan de Herrera, que identifica la severidad de lo castellano, con la simplicidad y limpidez clásicas. Todo eso culmina, lo saben todos, en el Escorial. Convenía a la gravedad del instante histórico, a la señorial grandeza de la raza hispánica, al senequismo grave y denso de la nación, aquellas creaciones de Herrera que dominaron hasta el siglo siguiente.

Casi al mismo instante, fueron desarrollándose las formas barrocas, un poco a manera de reacción, otro poco en sentido de retorno a lo plateresco. El barroco pasa de Italia y se extiende en las iglesias de la Compañía de Jesús. Florecen todos los monumentos en una ornamentación barroca, del 1600 en adelante, hasta culminar con los discípulos de D. José de Churriguera, muerto en 1723. La conquista española trasladó el barroco a América y aquí se mezcló con los elementos de las civilizaciones indígenas. Epocas de boga enorme para ese estilo, de desarrollo lujurioso, generalizado no sólo a las artes mayores, sino a todas las menores, que van a confundirse con esti-

los análogos de Francia e Italia, y que, por obra de un discípulo de Churriguera, encontrará su expresión más excesiva, en la entraña misma de un templo gótico, en el Transparente de la catedral de Toledo. Inmediatamente vendrá la reacción y se extenderá la palabra maldita: churriguerismo, para asociarla a todo lo que es aberración artística, sobrecargo degenerativo, vejez de estilos, y más aún, disparate arquitectónico. Por mucho tiempo en España, no se escriben obras sobre el barroco, y son los alemanes, con Schubert, quienes empiezan a estudiarlo y enseñan a verlo bien. Sinónimo del gongorismo en poesía hasta hace unos treinta años. Una atmósfera de estrechez, de academia, de limitación artística, de incompreensión, arrojó en la sombra y en la vergüenza todo lo que se condensó junto a los nombres de D. José de Churriguera, de Luis de Góngora en poesía y del Greco, en pintura. Afortunadamente para estos dos últimos, para quienes hubo una época de esplendor y otra de muerte indigna por más de doscientos años, ha aparecido ya la rehabilitación más amplia, por obra de las últimas generaciones europeas. Pero, aún se espera la rehabilitación del barroco, y de muchos sectores de la crítica española, parten voces para que se le estudie profundamente, y para que se coloque la original figura de Churriguera a la lumbr de una crítica más comprensiva, y que hasta se le enaltezca como merece, tal como ha hecho Italia, con el Bernini, desde tiempos lejanos.



Por el año 1575 se radica en España, un pintor griego de origen. Había estado en Venecia, y fue discípulo del Tintoretto y en Roma conoció a Miguel Angel.¹ Ignórase casi toda su vida. No se sabe por qué fue a parar a Toledo y hasta existe inseguridad respecto a su retrato. Fue pintor, arquitecto, tallador de madera, y por momentos escritor sobre teorías de arte. Dejó una obra copiosísima de composiciones pictóricas cristianas, retablos, retratos de santos, de guerreros, cuadros de costumbres. Trasladó a España los colores de la escuela veneciana, y después se dedicó a pintar el tipo de la raza española y la eternizó en rondas de caballeros y disciplinantes y mujeres y monarcas, como ningún pintor lo había logrado hasta entonces. Conocidísimos son sus cuadros, y hasta es dueño del alma de una ciudad, que se asocia a su nombre y es el sitio en donde verdaderamente puede conocerse. Por último, pintó formas exageradas y atormentadas, figuras gigantescas, que se alargaban en sentido de sublimidad y desprendimiento religioso. Felipe II no toleró una de sus mejores telas, y la inquisición le levantó un proceso porque pintaba demasiado largas las alas de los ángeles. Dícese que fue rico y a la vez erudito, y que gozó y vivió como un príncipe. De los grandes escritores españoles, los únicos que hablaron de él cuando murió, fueron Góngora, que le dedicó un soneto, y un gongorista, formidable predicador, Paravicino, que le dedicó cua-

¹ De esa época de construcción de sí mismo es la sentencia terrible del Greco: "Miguel Angel es un hombre, pero no sabe pintar".

tro sonetos. El Greco murió en 1614. Su obra se extendió sobre Velázquez y Zurbarán, como se ha demostrado muy bien. Después, un silencio de doscientos años. No se habla de él, hasta que lo descubren los franceses, Maurice Barrés, principalmente, lo iluminan y lo erigen en precursor de los pintores del impresionismo hasta Cézanne y empieza desde ahí, la gloria definitiva para el misterioso señor de las orillas del Tajo. Como a Góngora, y a Churriguera, la gente lo consideró loco; como obras de tal, como de lamentable enfermo se mostraban sus telas en Toledo, allá por el novecientos todavía.¹

* *

Por esos mismos días, florece otro personaje no menos raro. Es poeta y cordobés. Viaja por España. Conoce la vida de los estudiantes y la Corte lo cuenta entre sus ingenios. Conquista fama de gran poeta. Rivaliza con Lope y Quevedo, y se insultan mutuamente en estilo de escándalo. Cervantes lo coloca entre los más grandes. No publica sus versos, que circulan por todas partes. Se retira a Córdoba, donde lo protegen y lo nombran racionero de la Catedral. Fue hombre original y enérgico. Escribió romances, letrillas y composiciones a la manera popular, y sonetos, y poemas como las Soledades y el Polifemo que nadie entendió. Alrededor suyo se formó una escuela: el gongorismo, sinónimo de oscuridad, recargo, rebuscamiento y extravagancias. Se dijo de él

¹ H. del Villar — La pintura del Greco.

que era un ángel de luz y un ángel de tinieblas. Se le hermana, aún hoy, en textos repetidores de Menéndez y Pelayo, con Churriguera, para denigrarle más.

En vida su obra gozó de fama inmensa y se le llamó el Homero Español. Comentarista hubo que le dedicó tres volúmenes de elogios, e influyó el cordobés sobre sus peores enemigos, que terminaban escribiendo como él. Y destaquemos dos detalles curiosos: si su Polifemo y sus Soledades, llegaron hasta recitarse en coro en los colegios jesuitas, Góngora compuso además unas hermosísimas octavas sacras a la beatificación de San Francisco de Borja, de la Compañía, y un soneto a la beatificación de San Ignacio, cuyo último verso, glosado en la ceremonia, es de una nobilísima fábrica gongórica:

"Ardiendo en aguas muertas llamas vivas".

Señalemos estas relaciones de lo barroco arquitectónico con la institución de los jesuitas, estos elogios de Góngora en estilo literario barroco, a los fundadores de la Compañía, y al Greco, quien a su vez pinta a predicadores como Paravicino, trinitario, pero de fuentes jesuíticas en su formación, y éste, retribuye cantando al pintor en enigmáticos sonetos. Gracián, en el cual la prosa castellana llega a la complicación barroca más eminente, y a la densidad pensante más tremenda, fue también jesuita.

El otro detalle curioso, digno de meditar, es el siguiente: Dícese que realizado el inventario de las obras de Espinosa, en su casa de La Haya, se encon-

tró, entre algunos libros y cuadros españoles, toda la obra lírica de Góngora. Un extranjero que nunca estuvo en España, pero cuyo idioma conocía, un hombre de raíz semítica, se deleitaba ya, hace cerca de trescientos años, con la poesía de Góngora, mientras que en España, una reacción terrible arrasó todo lo que se acercaba al gongorismo, y hasta los umbrales del novecientos, la fama de Góngora permaneció en la tiniebla. Como es muy conocido lo que ocurrió después, es decir, la publicación de trabajos iluminadores de extranjeros, coincidiendo con el triunfo del modernismo y el dominio de Góngora en la poesía, como índice y culminación, añadiremos nada más que los poetas de hoy se encuentran en situación parecida a los poetas del tiempo de Góngora. Los acercamientos entre este jefe de escuela, *ángel de luz y ángel de tinieblas*, con los poetas del creacionismo y del ultra, son cada vez más perceptibles. Nos halló el tercer centenario de Góngora en el momento en que podíamos comprenderlo mejor.

Los aficionados a los paralelismos históricos, tienen nuevo material para sus largos razonamientos. Antes, por el mismo tiempo, marinismo en Italia, preciosismo en Francia, eufuismo en Inglaterra, gongorismo en tierras del Pirineo abajo. Ahora, futurismo en Italia, superrealismo en Francia, expresionismo en Alemania y en tierras de Hispanoamérica, los ultra y sus derivados. Signos de decadencia, de anarquía en todos los países, movimientos convergentes y afines de generaciones en desorientación e indisciplina, que

explicarán y condenarán los Cascales, Cafietes y Menéndez y Pelayos de la posteridad, acompañados por la corte de académicos y repetidores. Entre tanto, celebremos la gloria del más grande de los líricos españoles. Desde el modernismo a estos días, en treinta años, ha hecho mucho camino la noble figura del cantor de Las Soledades, hasta ir parapetándose en las mejores inteligencias. Felices los días en que Moréas recibía a Darío, con el saludo de: —¡Viva don Luis de Góngora y Argote! Y los otros días que siguieron, trayendo claridad y justicia para el racionero de Córdoba. Por el mismo tiempo Barrés hacía conocer al Greco, otro oscurecido durante largos años. Después mencionaremos los notables estudios de Alfonso Reyes y las admirables y agudas contribuciones de Francis de Miomandre y Zdislas Misler al poner frente a frente, en una serie de experiencias en busca del valor absoluto de las palabras, a Góngora y Mallarmé. Aporte valioso que abre sinnúmero de perspectivas. ¿Qué nubarrón tremendo pudo oscurecer la inteligencia de tantas generaciones de hombres durante los siglos XVII y XVIII y XIX?

Acusaban la decadencia de la poesía, por obra de la influencia de Góngora, sin darse cuenta de que la decadencia la constituían ellos mismos. Ellos miraban desde la decadencia, y culpaban al último que estuvo en la luz, y en la luz que confina con el misterio y con lo abstracto. Porque Góngora fue comprendido desde el principio. No en vano se le llamó el *Homero Español*, y su *Polifemo* y sus *Soledades* llegaron a

recitarse, como ya he dicho, en los coros de los colegios jesuíticos.¹ Añádase la recelosa inquina de Quevedo y de Lope que terminó con la contaminación de éstos por la belleza gongórica, y los ditirambos cervantinos en diversas ocasiones y los comentarios de mi probable antepasado Salcedo y Coronel, que le dedicó tres volúmenes, veinticuatro veces más amplios que los versos que comentara, y se verá claro que a Góngora se le miró en sus reales proporciones desde el primer momento.

Pero después... Después vinieron los malos ángeles, sumergidos en la mediocridad y la limitación del XVIII y en el artificioso romanticismo español, y esos no vieron a Góngora. Es decir, peor: lo enloquecieron. Repitieron la nefanda leyenda de los dos poetas, el de los primeros poemas y el de las *Soleidades*, que fueron escritas para lograr una popularidad que no pudo conquistarse de otra manera. Repitieron esto los textos, y es lo que siguen repitiendo los catedráticos que no están al ritmo de la época, y que hoy aún no comprenden que asistimos a la resurrección de un Góngora más grande que los demás poetas del idioma. Contra esta crueldad y esta inercia se indignaron los investigadores extranjeros, que presenciaban cómo en distintos países, desde el colegio la leyenda iba imponiéndose a los jóvenes. No importa que viniera fundada en el célebre estudio de Menéndez y Pelavo, que empieza: "Góngora se había atrevido a escribir un poema entero sin asunto, sin poesía

¹ Alfonso Reyes. La estética de Góngora

interior, sin afectos". Esta deshumanización sublime, de existir, constituiría, para la sensibilidad de la época, la mayor grandeza de Góngora. Pero, establezcamos advertencias. Góngora, con todo, será siempre el poeta impopular por excelencia en nuestro idioma. Conviene insistir sobre el asunto.

Para amar a Góngora se necesita un buen aprendizaje. Es necesario una disciplina amorosa de dos o más años, pues el poeta no se descubre así no más. De ahí que Góngora siga siendo un poeta de poetas y no de retóricos universitarios. Estos últimos, con gruesa sensibilidad, habituados a lo que ellos llaman comprender, y que es analizar objetivamente lo no analizable, jamás pasan de los umbrales de la casa gongorina. Prefieren retroceder frente al maravilloso laberinto lleno de imágenes, hipérboles y trasposiciones, que como dragones de fuego vigilan el misterio profundo. O buscan guías, comentaristas antiguos, otros profesores, sensibilidades groseras y uniformes que se han dado vuelta también al no encontrar respuesta a sus torpes preguntas. Los poetas, en cambio, comprenden a Góngora. Es nuestro contemporáneo.

Está más cerca de nosotros que de Lope y Herrera, como a Mallarmé le conviene mejor nuestra compañía que la de Catulle Mendés o Leconte de Lisle. Cuatro o cinco imágenes de Góngora, varias estancias de las *Soledades*, de muchos sonetos bastan:

En campos de zafiro pace estrellas.
 Velero bosque de árboles poblado.
 A batallas de amor campos de pluma.

Con manos de cristal nudos de hierro.

Bañando en ámbar puro el arco de oro.

Sacro escuadrón de abejas, sino alado
susurrante y armado.

Arde la juventud, y los arados
peinan las tierras.

Salamandra del sol, vestido estrellas,
latiendo el can del cielo estaba.

Y en ruecas de oro rayos del sol hilan.¹

Estas, y otras mil señales finísimas que Góngora hace desde allá lejos, bastan. Cuando se ve viejo, pobre, oscurecido en la ciudad cordobesa, ¡con qué trascendente dolor humano dícenos, pensando en la muerte que desea!

—oh, aquel dichoso que la ponderosa
porción, depuesta en una piedra muda,
la leve da al zafiro soberano!

Ya se sabe que no hay tal oscuridad, que las dificultades se irán venciendo. Luego, una vez que con humilde actitud se ha sentido eso, quien ha adivinado lo que revelan esas iluminadas flechas que emergen de la catedral sumergida, siente una felicidad indecible y no olvida jamás a Góngora. Lo mismo le pasa a quien vea las obras del Greco, ¡amigo singular de Góngora! —en Toledo. Góngora, es, pues, de una claridad maravillosa; —apenas se han vencido las primeras resistencias, cuando se llega a él con ojos limpios, se constata que las dificultades estaban en uno y no en el poeta. Es horrible lo que le ha pasado al cordobés. En mano de la crítica haragana, hemos

¹ Ejemplos de algunos versos sueltos de Góngora.

visto sumergirse por más de doscientos años su fama, su obra misma, hasta principios de este siglo. Igual que el Greco. Pero el Greco hoy es considerado como un pintor claro. No hay dudas al respecto, después de la pintura de Cézanne y los post-impresionistas. Pero Góngora libra batallas, busca aún espíritus, se apoya en los poetas de los últimos años y, como hemos dicho más de una vez, han sido necesarias las experiencias de Mallarmé para que muchos problemas de su poesía se despejaran. Mallarmé intérprete de Góngora. Y sin conocerlo, ni adivinarlo siquiera. Intérprete en el sentido que tiene esta palabra, como explicador de un lenguaje extraño; aclarador. *Embajador de nieblas*, con una metáfora gongoriana, digamos en otra oportunidad. Pero mientras detrás de Mallarmé estaban, influyendo en su poesía, los músicos de la escuela debussyana y el poeta aspiraba a una síntesis de las artes, a la unión de la música y el verso en el deleite de la sugerencia, detrás de Góngora, colorista y andaluz, estaba el Greco, lleno de tonalidades violentas y exacerbadas. Mallarmé es musical. Góngora es plástico. En la región en que se unen, ambos presiden el desenvolvimiento de la lírica moderna.

* *

Hasta llegar a nuestros días, en que la presencia cada vez más ajustada de los procedimientos gongorinos, en la poesía moderna, me hace confirmar una idea que se me ocurriera desde los primeros ensayos de los *ultra*. Era en la época en que yo viajaba por

España, e iba a mirar con ojos nuevos los viejos paisajes cordobeses y castellanos, mientras en los escaparates de Madrid aparecían las revistas de los jóvenes contemporáneos míos.

Yo me dije entonces: El ultraísmo y el creacionismo hasta hoy se valen de las imágenes como los globos del lastre para elevarse. Las imágenes arrojadas un poco al azar hacen que el globo ascienda, cada vez más liviano que el aire. Sin embargo, las imágenes deben ser las alas, los radiadores y las hélices de la poesía. Así, imaginemos un creacionismo más pesado que el aire. Entonces sí. Elevarse por otros medios que no el fácil y primitivo recurso de arrojar imágenes en profusión y liviandad de lastre; elevarse bajo la acción dinámica e imperativa de las imágenes. Continuos estudios sobre Góngora y las últimas exégesis de Dámaso Alonso¹ me han confirmado en esta observación primera. Por encima de la sombra de trescientos años de negaciones, don Luis de Góngora nos estira la mano. Estamos en un período de aclaraciones aún. Es posible que no comprendamos bien el mensaje o la orden ejecutoria que se nos alcanza y hasta tememos que nazca un nuevo gongorismo, que será tan perjudicial a Góngora como el de Hortensio de Paravicino y otros. Con gran cautela recojamos la verdad que Góngora nos trasmite, y hagamos uso de las arriesgadas advertencias que lentamente vamos desentrañando en estas exploraciones. El hilo de la poesía, perdido después de

¹ D. Alonso Góngora y Las Soledades

Góngora —el legajo del humanismo renacentista, del fino amor a la naturaleza y al color, de la perfección formal y ornamental, que se extravió después del siglo de oro, puede ser que reaparezca del todo ante nuestros ojos, en plenaria claridad, trayéndonos ese equilibrio profundo y esa armonía difícil y construida, que es una forma del arte más alto, y que puede ser la levadura que nos falta para cantar con ritmo de eternidad, en el siglo de los aviones.

* *

Tenemos, pues, en arquitectura, en pintura, en religión, en poesía, tipos de creación semejantes. Profusión de elementos, y laberintos de riquezas, alternando y despertando complicadas alusiones. Abuso de detallismo, junto con tendencias a lo enigmático y desproporcionado. Aquello que Wolfflin establecía como característica de su barroco, se aplica a la obra de estas tres personalidades geniales. Los pormenores del barroco están allí, con su tránsito y cambio al fin, de lo lineal por lo pintoresco, de lo cerrado por las formas abiertas, de lo múltiple por lo unitario, de la absoluta claridad de los objetos, por la relativa claridad de los mismos. Todo, en conjunto, es una superación o una aspiradísima abstracción espiritual, un refinamiento ardiente de las artes, no es una degeneración o un término en que un arte adulto viene a perecer o a agotarse. Es cierto que así se le consideró. Los adjetivos son insuficientes para condenar tales artes, durante muchos años; y hacen guardia a su alrededor, más de dos siglos de renegada

inquina. Esto mismo, denuncia la vitalidad extraordinaria del arte de esos autores barrocos. Aún a través del tiempo realizan fecundaciones oportunas. La pintura del Greco, influyó sobre todo el impresionismo francés y desde entonces se extiende en Europa. El gongorismo es observado y estudiado hoy, bajo otros aspectos, y conquista adeptos desde los tiempos de Rubén Darío. Esperamos y se anuncia, una rehabilitación paralela de Churriguera. Si fuesen artes degenerables, descomposición de otros estilos, culminación de vicios idiomáticos o de procedimientos plásticos, hubieran ya muerto hace tiempo, y nadie se ocuparía de ellos.

¡Cuidado!, que la poesía y las artes, en general hallan muerte más fácilmente por exceso de salud, que por enfermedad. Hay un arte muy sano, muy conforme al gusto de todos, índice de las academias y loado por los mejores críticos de una época, que muere, precisamente de salud, al otro día de su nacimiento y de su triunfo.

Si tuvieran razón sus enemigos, los mencionados príncipes del barroquismo no hubieran determinado influencias a través de tantos años. Mantiénese en ellos, oculto, un núcleo que no se agota, de renacer intenso. Una complicada inmanencia, difícil de desentrañar, muchas veces, pero real y fecunda; algo, como hoguera que no se extingue y que, a modo del corazón de Dionisos, aún arrancado del cuerpo inerte del Dios, es siempre capaz de regenerarse en dominio de poderío, y extenderse, como símbolo de eterna renovación y de vida inmortal.

VII. — TRES IDEALES ESTETICOS

I - LEONARDO DA VINCI Y EL RENACIMIENTO

Se ha observado que las ideas estéticas del Renacimiento pertenecen a los artistas y no a los filósofos como aconteció en la antigüedad, ni a los escritores y críticos como ocurre con frecuencia en los tiempos actuales. Hay pues un momento en que la palabra que expresa el pensamiento estético del hombre, se halla formulada por la criatura que ha sido elegida para crear la belleza. Eso ocurrió en el Renacimiento del cuatrocientos al seiscientos, nada más. Antes, el problema de las artes y de las categorías estéticas se deslizó a través de los sistemas filosóficos, para adornarlos en lo alto, como la flor se desliza por el interior de la planta para justificar su existencia.

Platón, Aristóteles, Plotino, San Agustín, Santo Tomás, indican la suprema aspiración de la capacidad filosófica de varios siglos para expresar el secreto de lo estético. Pero en el Renacimiento la tarea queda circunscrita dentro de un grupo de artistas geniales, quienes en anotaciones hechas al margen de sus obras y sin desprenderse jamás de la proximidad de la experiencia creadora, formularon sus principios explicativos, al margen aparentemente de los sistemas y

teniendo en cuenta nada más que las normas propias de cada arte cultivado. Se pueden ofrecer así las reflexiones de cuatro grandes artistas de esa época: Bocaccio, Alberti, Durero y Leonardo.

Existen otros, pero los que alcanzaron mayor plenitud de doctrina fueron éstos: —Leonardo— en modo especialísimo, pudo expresar a lo largo de su vida sus temas generales y sus observaciones particulares. Es cierto que ellas sobrepasan los límites de las artes y van a la universalidad cognoscitiva y pensante, pero en su obra reunida hay una síntesis superior a la de sus contemporáneos.

La pintura es filosofía, confiesa Leonardo. ¿Por qué? Porque en forma oculta especula sobre el movimiento y forma. Llanuras, mares, árboles, animales, hombres son su tema, y en todos ellos el artista debe encontrar la presencia de lo substancial y expresarlo no olvidando las categorías abstractas del espacio, a través de la perspectiva y del tiempo en función del tránsito de las formas que no debe quedar totalmente inmovilizado en el instante en que fue sorprendido. Los objetos vivientes representados, deben seguir disfrutando de su dichosa madurez temporal en que han culminado al ser pintados, de suerte que siempre que el hombre pueda observarlos los incorporará al tiempo de su existencia individual. Por eso vive a través de los siglos, alguien, una joven hermosa, no ya en estructura representada de una figura humana, sino el leve detalle de la sonrisa, sin desconectarse con el tiempo en que se hizo presente a los ojos del artista.

Esa profundización de los temas y esa ubicación segura y al mismo tiempo errante en su época, le permitió aconsejar como modalidad del artista, la universalidad. En el orden del conocimiento esto consagraba su conexión con el pasado a través de la teología y la filosofía, con el presente a través de la matemática y con el futuro merced al dominio de todas las ciencias naturales, nacientes entonces.

Grave cuestión entonces, ¿existe un método de Leonardo, que sea válido en lo artístico en igual sentido que el cartesiano sirve al desarrollo de las ciencias? Los juicios discrepan. En una exigencia lógica estricta, puede negarse el valor del método de Leonardo. Pero en sentido artístico, en la referencia a un dominio ya implícitamente separable de la ciencia, no puede menos de aceptarse como valioso el *Tratado de la Pintura*, como método, complementado con el análisis progresivo y analítico de las obras del mismo Leonardo.

Si en el arte, dentro de su imponderable dominio, rebelde siempre a las imposiciones generales, es posible un método, éste se enunció por parte de Leonardo, por la doble vía de sus reflexiones y creaciones. Se ha dicho que la estética es imposible como conocimiento verdadero, pero que es una tentación invencible del espíritu.

Y bien, en Leonardo existe esa concurrencia única de la creación genial y de la reflexión inteligente, acompañándose mutuamente en un sueño paralelo, rectificándose y rindiéndose mutuamente sus secretos.

No hay ejemplo más perfecto del acontecimiento excepcional de que la inteligencia se haya introducido sin lesionar la creación en su desarrollo. No hay que pensar sino en símiles de la luz a través del diamante, no constituido éste, sino constituyéndose con una materia inexpresiva y con la misma naturaleza de la luz en él, y que entonces se torna en creadora del mismo y de su forma.

La genialidad de Leonardo da Vinci abarca particularidades que la definen como única y sin relaciones con otros ejemplares humanos.

Hay genialidades mucho más definidas, dentro del arte o la ciencia. Si tomamos ejemplos de la antigüedad sabemos de la genialidad de Esquilo, de Aristóteles o de Fidias. En épocas modernas comprendemos la genialidad de Beethoven o de Shakespeare. Apenas enunciados todos estos poderosos nombres aparece a su alrededor un amplio edificio de carácter artístico o científico que circunscribe concretamente una obra que acompaña, con transformaciones y pensamientos, la figura del genio creador. En cierto momento se revelan genialidades de carácter enciclopédico y vasto, pero dentro de un orden de disciplinas que se reconocen autónomas en grado perfectamente concretable. Puede pensarse en la genialidad de Aristóteles, de Santo Tomás y de Leibnitz. La concentración de la obra monumental, que personalmente o con colaboración definida o anónima realizaron, se hace orgánica y viva a través de *Summas*, reuniones colosales de síntesis creadoras y construcciones siste-

máticas, que a pesar de todas las dificultades que ofrecen intrínsecamente, se acentúan como elementos discernibles o definidos en el orden de los conocimientos.

Pero en el ejemplo de Leonardo encontramos una genialidad instalada sobre los conocimientos y las aptitudes naturales más variadas, contradictorias e incompletas. Con el agregado de que esa genialidad se resiente de una fragilidad acentuada, apenas se la somete a la crítica en el orden riguroso de cualquier conocimiento definido: sea científico, artístico o filosófico. En el orden de lo técnico y de lo práctico; en el de la creación abstracta y en el de los detalles concretos. ¿Cómo es posible que una genialidad subsista en los siglos apoyándose en tantas fragilidades? Además, coincide todo esto con la comprobación, ya notada y criticada por los contemporáneos de Leonardo y confirmada por la posteridad, de que el artista carecía del impulso titánico genial que concibe la realización de una obra, desde su iniciación como idea hasta su término, en un acto de voluntad única y certera. Prolongaba indefinidamente sus experiencias, era inconstante y meticuloso, no concluía sus vastos planes constructivos, se detenía en lo inconcluso como en una nube que lo velaba y embellecía a la vez. Sin embargo, a pesar de esas características negativas de la genialidad, ésta aparece acumulándose en la totalidad de su obra y se cumple como un milagro en el mínimo detalle: sus fragmentos pensantes, sus aforismos, sus observaciones, las frases que se le

asignan son tan profundas, variadas y geniales, como sus pinturas, sus dibujos, sus esbozos, sus planos para máquinas, sus anotaciones sobre las plantas o los animales.

Colocad entre mil láminas de reproducciones de grabados célebres un pequeño dibujo de Leonardo, una anotación fragmentaria, un rostro, una mano, un ojo, y este detalle resplandecerá con el índice de la categoría genial. Igual ocurre con sus inventos, sus reflexiones sobre las artes, el gobierno de los hombres o las leyes que rigen la uniformidad de la naturaleza.

¿Por qué esta revelación súbita de lo genial en el detalle parcial, en el dibujo apenas sombreado, en la máxima no bien fundamentada? Nadie podría explicarlo. Su vastedad de conocimientos planea sobre todas las disciplinas, es como el sol sobre los pórticos de los templos o de las universidades. Ya se sabe: pintor, escultor, arquitecto, matemático, mecánico, ingeniero, naturalista, anatomista.

No se agotan los dominios de sus conocimientos como si hubiera querido la naturaleza dejar en un frágil vaso humano estampada la huella del dedo divino, en tanto que se despliega en leyes, números y colores. Agréguese a esta multiplicidad armónica y feliz una circunstancia más original y rara. Todos los genios de las bellas artes, después de expresarse y concentrar en sí mismos los tesoros de la humanidad de su tiempo y de la eternidad encuentran su contorno enclaustrado dentro de algún ciclo de la his-

toria. Uno es lo griego, Homero, otro es lo medieval, Dante, otro es lo moderno, Shakespeare. Pero además es lo propio de una época, y se confina en el futuro, conduciendo solamente lo que de su tiempo y del pasado concentró en sí.

Leonardo, en cambio si bien representa al Renacimiento en su fisonomía primordial, más bien se parece a un genio de todos los tiempos, a un hombre arquetipo, que igual podría convenirle el ámbito de la antigüedad como el de la modernidad, la plenitud formal de lo clásico como el apasionamiento nominativo o la musicalidad simbolista. No es de ningún tiempo histórico determinado conservando intacta su identidad. Si persiste más adherido a la admiración de las generaciones, no se debe al valor inmenso de lo que hizo sino también al poder de subsistir siempre renovándose en el futuro.

Tiene la genialidad de revelarse en el futuro siempre, haciéndose visible su sonrisa en todos los inventos del hombre en los últimos siglos en el orden científico o técnico. Igualmente las obras plásticas, sus ensayos e ideas, aforismos e insinuaciones, guardarán en su intimidad el desarrollo de innumerables posiciones estéticas. Leonardo aparece entonces como desvinculado de lo humano, desconectado de lo histórico, para circular libremente como el arquetipo siempre variable de lo que desea ser siempre —en caso de realizarse plenamente, el hombre eterno. Pero esta transformación mística se armoniza plenamente con su contingencia corpórea y su figura con-

creta, como para llamarnos la atención sobre él y reconocerlo en su esencia limitada y carnal a pesar de todo.

De su *Tratado de la Pintura*, obra fragmentaria y sin plan, emanan numerosas corrientes modernas de la estética. Pasada la influencia del racionalismo cartesiano más allá de la formalización apriorística de Kant, la estética va a encaminarse por el método de las experiencias y ahí reconócese la presencia de Leonardo. La crítica artística paralelamente, se apoya con frecuencia en sentencias desprendidas de este sorprendente tratado de la creación pictórica.

De modo que el hábito de la modernidad se vuelve sobre aquel conjunto de sabiduría dentro de lo artístico, como en afanosa búsqueda de su centro propulsor. Segond — nota las siguientes contribuciones de Leonardo a la Estética: La ciencia, —si la estética aspira a organizarse como ciencia— tiene su nacimiento en la experiencia, el arte debe empezar por el estudio de las particularidades. En esto Leonardo comprende el arte creador, y la misma crítica estética, ya se refiera a sus valoraciones de las obras o ya aluda a los procesos subjetivos del juicio estético. Lo particular, lo concreto —si es posible lo simple, recuperan su poderío y su firmeza en el análisis de los fenómenos estéticos.

La pintura es una cosa mental: Encierra muchísimos significados. Se comprende que en primer plano parece indicar que en la pintura es necesario un esfuerzo reflexivo, a pesar de la violencia de la inten-

ción sensible del dibujo o de la forma. Que se requiere inteligencia, raciocinio, coherencia lógica, plenitud de razonamiento, para comprenderla. Y aún más, ejercicios, teorías, normas. ¿Serán suficientes estos artilugios de la mente operante? Seguramente que no: son imprescindibles los poderes ocultos de la misma inteligencia: la intuición racional, la analogía, el sondeo metafísico... Y así, la simple anotación de que la pintura es un algo mental, nos ha ido llevando insensiblemente al tratamiento de todo aquello que puede encerrar la inteligencia en sus virtualidades infinitas. La pintura se iluminará con esas vestiduras. Y ejemplo de ello es cualquier pintura de Leonardo, profana o sacra, figura o paisaje, retrato o mito, claroscuro o contorno nítido, sombra o luminosidad.

No hay pintura más directa hacia lo sensible, y al mismo tiempo más metafísica —y bella y nítida— uniendo la infinitud con la finitud en el sentido de Schelling, que la pintura de Leonardo. Causa sorpresa el encontrar en Leonardo, claramente expresados principios de técnica pictórica que constituyeron la aportación más divulgada del impresionismo francés. La contemplación de la naturaleza ya llevó al florentino a notar que las sombras no eran negras, sino azules. Esa circunstancia no fue apreciada entonces. La tradición clasicista y la influencia de Alberti permitieron la persistencia del dogma de las sombras en función del negro. Se dice que Delacroix descubrió, sin conocer el antecedente de Leonardo, el hecho de

las sombras coloreadas, que fueron introducidas durante el siglo XIX y que se incorporaron a la pintura desde entonces. En el *Tratado de la Pintura* se anota que el rojo y el amarillo brillan en su esplendor en la luz, mientras que el azul y el verde se valorizan en el pudor de la sombra. De ahí la sorpresiva novedad, anticipándose a las teorías de los colores y a los contenidos de la percepción sensible, de la sombra coloreada, que se contrapone como un conjunto de valores cromáticos a la orgía de la luz. Contraposición de elementos, grados y superficies a la pintura y a la música.

El grado mismo de la luminosidad de los colores, que los franceses entienden como valor del colorido, el canon de los griegos, es descubierto por Leonardo. El camino que guía al creador plástico se hace bajo la luz de la universalidad. De ahí que todo autor debe ser familiar del arte y de la ciencia, de las leyes de los astros y de los secretos de las pasiones de las almas, que se hacen transparentes en los rostros humanos, vistos al atardecer a media luz, que es cuando acusan mayor riqueza de matices, de claro oscuro, y de hermosura espiritual.

Muchas veces en las oscilaciones del arte moderno de Leonardo a nuestros días, la tendencia dominante de las teorías consiste en llevar a un grado extremo, a una agudización exhaustiva un principio denunciado en el arte clásico. Se establece así que Leonardo se opone a la tradición florentina, suspensa y extasiada de las formas clásicas. Para Leonardo el con-

torno debe ser irreal e invisible, como si tuviera una naturaleza matemática interior. Esto conduce en la plástica sensible a la disipación corpórea en el ambiente y a la integración de las figuras representadas en un fondo común que las enlaza — como la armonía de una ley oculta. Es el tránsito hacia Rembrandt, Goya, Manet y los impresionistas. Es solucionar el pleito tradicional entre la superioridad de la pintura y la poesía creando los universos de la pintura musicalizada en el color y en la dilución dinámica de los tonos. Pero, al mismo tiempo, retrocediendo hacia las edades antiguas, es la fidelidad hacia la invocación del principio formal espiritual de origen aristotélico o al dinamismo oculto en la espiritualidad inmanente de Plotino.

Se ve de qué manera, se pasa de doctrinas metafísicas antiguas a expresiones plásticas modernas, merced precisamente a esta matemática formal y ahora irreal, que ensambla secretamente el contorno del universo representable. Figura y fondo no deben contrastar, deben confundirse en sus límites; el objeto adquiere así su prestancia estética al mismo tiempo que recupera su valor intrínseco y su situación en el orden de lo creado. Con todo, Leonardo, gracias al equilibrio de su riqueza sensorial, firmemente afirmado en el acto de la reflexión, mantiene fiel a un contorno preciso en función de salvaguardar la forma plástica. Actuaba entonces como sostenido por un realismo natural. Un cuerpo no se disipará en reflejos sin atentar contra su orden existente, sino que ofrecerá

como algo compacto, para así denunciar su realidad secreta al mismo tiempo que su máscara coloreada. Una manzana plástica seguirá siendo una manzana real, un rostro representado no renunciará a sus estructuras físicas ni a sus expresiones espirituales por más sutiles que ellas sean. La pintura moriría si no mantuviera su verdad natural, ya dada en lo que ofrece como circunstancia, o en lo que revela como eternidad.

Actúa entonces el arte como una recreación que obedece a la voluntad de síntesis: de ahí esas figuras definidas, plenas, nítidas, vivientes que aparecen en Leonardo, y que seducen por esas antítesis implícitas en ellas, que ya son apreciadas y gozadas como felices regalos de lo natural o al mismo tiempo ideas platónicas inmovilizadas en la tela como en un tiempo petrificado.

Lionello Venturi, señala que "Leonardo presenta el caso tal vez único de un gran pintor, y de un gran pensador, que con pretexto de la pintura en general, concentra su pensamiento en la pintura que él mismo realiza o que se prepara para el futuro". Esto llevaría a una simplificación extrema que no deja de ofrecer sus tentaciones. La pintura de Leonardo sería como un sistema metafísico desarrollado en formas y colores. O bien, como un libro en donde paganismo y cristianismo fundidos en una sola realidad se expresasen ante los siglos, en su síntesis total: lo que corresponde al imperio de lo artístico puro y lo que es cumbre del pensamiento en tanto

que se explaya en discurso y experiencia. Es posible que nunca se haya expresado con más inocencia o con más transparencia la profundidad de esa síntesis humana. Las obras concluidas, las inconclusas, los cuadros en donde pasa la sombra de su estilo, los grabados y apuntes, transmiten la profundidad del destino de las formas en tanto que agradan infinitamente. Para justificarse de esta revelación natural de su capacidad creadora o representativa, dejó lo siguiente, que es de lo más profundo que se ha escrito sobre pintura: "El pintor es amo y señor de todas las cosas que pueden pasar por la imaginación del hombre, porque si él siente el deseo de contemplar bellezas que lo encanten es dueño de crearlas, y si quiere ver cosas monstruosas que causen horror, o que sean grotescas y risibles, o que en verdad muevan a compasión, puede ser amo y creador de ellas". Y añade, después de enumerar las posibilidades de crear del pintor: "Todo lo que está en el universo en esencia, en presencia o en la imaginación, lo tiene primero en la mente, y después en las manos, y son ellas tan excelsas, que, al igual que las cosas, crean al tiempo una proporcionada armonía con una sola mirada". Este fragmento podría figurar en un texto del estagirita, por su doble contenido de fidelidad con los datos de la observación y la experiencia y por su generalización trascendente. Lo valioso del ejemplo es que su formulación no queda girando por sí sola en el vacío de las perspectivas, sino que se desarrolló en la sombreada superficie de las telas:

la Gioconda, la Virgen de las Rocas, el San Juan Bautista. Hubo en él dos poderosas directivas: la de reducir su pensamiento a fórmulas sintéticas y precisas, de una simplicidad pragmática y vital que asombra, y la de acentuar la necesidad de la síntesis expresiva, al reducir todos los elementos representados en la solución del problema de la sombra.

* *

Leonardo constituye la mayor de las incitaciones del hombre actual. El carácter fragmentario, limitado, especializado del hombre de hoy se siente atraído por el misterio universal de Leonardo. Es un asombro que haya existido una criatura así, capaz de constituirse en el arquetipo de todo lo humano y lo divino que es posible reunir en este poco barro que somos. Pero si asombrosa es la simple enumeración de sus actividades y creaciones, más grávida de asombro es la circunstancia azarosa y sin sentido que las impulsó a ser creadas.

Sobre Leonardo, flota siempre un azar, una levedad del destino, una contingencia persistente y constatable. En el fondo es el azar que teje y desteje la urdimbre de nuestro oscuro destino, pero en los demás seres permanece opaco y callado o se convierte en ley y determinación lógica, mientras que en Leonardo se hace evidente, vivaz, actuante. Todo lo que le ocurre es natural, pero parece al mismo tiempo milagroso e irreal. El nacimiento, las amistades, los viajes, las relaciones con los príncipes y los burgue-

ses, la actitud ante los hechos históricos, la indiferencia y la sonrisa, la independencia y la majestad, la fragilidad de sus medios de crear, la inconstancia, la meticulosidad extrema, el éxtasis, la contemplación, todo eso configura un ejemplar humano que no tiene par, ni ninguna aproximación posible. Sus biografías, a pesar de reposar sobre hechos conocidos y bien documentados, son todas distintas. Como valor suscitador y ejemplar para los jóvenes artistas es valiosísimo por el interés inmanente de su personalidad, por el displicente heroísmo de su vida, y por el carácter de su obra que no abrumba, ni limita, ni inmoviliza de admiración al que la percibe por vez primera. Parece la expresión pura de lo natural y accesible. Invita a crear, a seguir las vocaciones naturales, por sus virtuales incitaciones, parece alcanzable. Al fin, para el hombre maduro, recién se torna enigmática y terrible. Es algo como el miraje del desierto; el desierto en nuestra propia alma. Algo está en la inminencia de ser alcanzable por nuestro esfuerzo. No nos engaña. Es el miraje de la inédita naturaleza, el hechizo de la verdad; con el carácter misterioso e inalcanzable —aunque evidente y real— de la obra bella en sí, que incita siempre a la creación de la mente.

II — SCHELLING Y EL ROMANTICISMO

Al conmemorarse en todos los países cultos el centenario de la muerte de Federico Guillermo Schelling, además de la exposición de su filosofía y de sus doctrinas estéticas, que se realiza en la Facultad de Humanidades y Ciencias, nos ha parecido oportuno asociarnos al homenaje universal que se le consagra a este espíritu, con la comunicación de cuatro lecciones sobre su Filosofía del Arte y su posición en la Estética.

De todos los filósofos del idealismo ontológico alemán, el de más difícil síntesis expositiva siempre ha sido Schelling. Su obra se resiste al espíritu de sistema y de orden que se establece como norma en la consideración de los filósofos dentro de la perspectiva histórica. Tanto es así que su personalidad se estudia actualmente a través de numerosos tratadistas, y los resultados del enfocamiento, el alcance y el valor de sus ideas difieren mucho de un autor a otro. Más clara se percibe esa diferencia cuando se le compara a Kant, Fichte o Hegel, para quienes la posteridad ha encontrado con más éxito las vías fundamentales de acceso.

Schelling se resiente de una atmósfera de incomprendibilidad natural, a la cual se agregan factores de índole religiosa, artística y científica. Por momentos parece el menos filósofo de todos, el más próximo a la marginal disipación por riqueza de imaginación e intención artística sobre las otras fa-

cultades clásicas del filosofar. Por otro lado, es el filósofo que más íntima relación mantuvo con los movimientos literarios y artísticos del romanticismo alemán, y que más afinidades conservó con Novalis, Schiller, Goethe y Hölderlin.

De suerte que autores como Dilthey proyectan sobre la personalidad de Schelling, luces interpretativas que lo alejan del centro de la filosofía y lo adscriben más bien dentro de las culturas artísticas.

Igual capacidad de impresión se percibe al ser su obra apreciada por la crítica europea: existe un Schelling de los alemanes, un Schelling de los franceses, un Schelling de los ingleses, o italianos y españoles.

Si bien el núcleo central de su personalidad puede ser renovable con ubicarlo dentro del idealismo alemán y en la sucesión de Fichte y en el antecedente de Hegel, la distinta importancia que se les otorga a las partes de su obra, desintegran esa coordinación previa para propiciar el desarrollo de valoraciones divergentes.

A cien años de su muerte se asiste al espectáculo de reconocer la vitalidad y la novedad permanente de sus ideas, de constatar la vigencia de sus reflexiones en la crítica filosófica de las artes y en los movimientos artísticos. La música y la plástica se sienten vigorosamente sustentadas por sus adivinaciones y la aureola de su figura alterna con la de los poetas y artistas con los cuales convivió en los banquetes de la vida. Las exposiciones que se harán

en cuatro instancias, versarán sobre sus ideas estéticas, pero con la previa advertencia de que las mismas requieren un conocimiento propedéutico de sus doctrinas y una anotación sobre su vida, que acentúe las particularidades de su carácter y sus ramificaciones históricas y artísticas.

Siempre nos impresionó la imagen que de él transmitió hace más de cincuenta años, Menéndez y Pelayo en su enciclopédica obra sobre las ideas estéticas: "Schelling, espíritu artístico y poético, opulento y brillantísimo escritor, lleno de luz y penetrado de realidad arde en sus más desenfrenados vuelos idealistas, rico de conocimientos positivos, (arqueología, historia, mitología comparada, ciencias naturales, filología clásica) pensador más semejante a los griegos y a los italianos que a los alemanes, heredero en parte, de Plotino y Giordano Bruno más bien que de Kant". Este perfil, por sí mismo, revela el ardiente entusiasmo del venerable erudito español conmovido por la obra del alemán y es un fragmento hermosísimo que despierta el interés más vivo por desentrañar el sentido de las doctrinas de Schelling.

La vida de Schelling se cumple entre los años 1775 y 1854. Hizo estudios de Filosofía en Tubinga y fue discípulo de Hegel. Cuando escribió sus primeras obras se encontró con la simpatía y la aprobación de Schiller, Goethe, en los círculos de la juventud del movimiento romántico. Fue profesor en Viena y en Munich.

De todas partes de Alemania y Europa se le acercaron los estudiosos a oírle. Entre tanto, daba curso a la publicación de sus obras en este orden:

Ideas sobre la filosofía de la Naturaleza (1797).

Idealismo trascendental (1800).

Bruno o el Principio Divino y natural de las cosas (1801).

Lecciones sobre el método de los estudios académicos (1801-1802).

Discurso sobre las artes del Dibujo (1802-1803).

Investigaciones sobre la esencia de la libertad humana (1801).

Investigaciones sobre las Divinidades de Samotracia (1815).

En 1841 fue llamado para ocupar la cátedra que honrara Hegel — allí desarrolló la última etapa de su filosofía.

Se han intentado varias sistematizaciones expositivas de su obra.

Ésta se resiste siempre a los esquemas y cuadros.

Windelband, no hace mucho, formuló la mejor ordenación en cinco etapas:

1.—Filosofía de la Naturaleza hasta 1799.

2.—Idealismo estético 1800.

3.—Idealismo absoluto 1801-1803.

4.—Teoría de la Libertad 1805-1812.

5.—Filosofía de la Mitología y la Religión.

Muchas veces, en el curso de las clases, un esquemizador anónimo nos había aconsejado esta clasificación de sus escritos:

- 1º Sobre Filosofía de la Naturaleza.
- 2º Sobre Filosofía del Espíritu.
- 3º Sobre Filosofía del Arte y de la Libertad

En lo que se refiere a sus ideas sobre lo bello y las artes, Menéndez y Pelayo indica las "Lecciones de Filosofía del Arte", obra que se publicó después de muerto Schelling y cuyos capítulos éste no pudo revisar antes de la divulgación. También insiste Menéndez y Pelayo en el "Discurso sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza", leído en 1807 ante la Academia de Munich.

La obra unitaria que más nos interesará, la "Filosofía del Arte" de Schelling, se halla traducida al español. La publicó la Editorial Nova de Buenos Aires, en 1948, en traducción directa de Elsa Tabernig. Esta magnífica labor es importante porque es la primera vez que dicha obra alemana se publica en lengua extranjera.

Eugenio Pucciarelli le trazó un prólogo irreprochable. La "Estética" de Schelling ha suscitado los comentarios más contradictorios y entusiastas. Recién ahora estamos en condiciones de abordarla directa o indirectamente. Poseemos textos: a su alrededor crecen las exégesis. La primera vía es un constante incentivo a la embriaguez intelectual más que a la comprensión lúcida. Lo prudente es estu-

diar a los comentaristas prestigiosos — ya sean objetivos e imparciales, ya sean doctrinarios como Levêque o Croce.

Ahí están la monografía de Gibelin, "La estética de Schelling", de 1934, el prodigioso libro de Emile Brehier "Schelling" 1912, (Alcan), y los capítulos de las obras de Menéndez y Pelayo, de Bosanquet, de Bernard, de Everet Gilbert y Helmut Kuhn.

Completando esas guías, por fortuna nos son accesibles las principales obras de Schelling en español. Un plan para tratarlo podría ser: La filosofía general de Schelling, La personalidad de Schelling como incitante estético, La estética de Schelling en tanto se confunde con su metafísica, La estética de Schelling en tanto que se confunde con el hombre y las artes de su tiempo. El cauteloso y sólidamente dotado para la crítica Benedetto Croce, inicia su estudio de Schelling, ya encantado previamente con él, como puede advertirse con esta frase: "Al sistema del Idealismo Trascendental, al Bruno, al Curso sobre la Filosofía del Arte, al no menos famoso discurso sobre las "Relaciones de las Artes Figurativas y la Naturaleza" y a los otros escritos del elocuente y entusiasta filósofo, se debe, verdaderamente, la primera gran afirmación filosófica del romanticismo y del renaciente y consciente neoplatonismo en la Estética" (Croce, pág. 318, "Estética").

La exposición detallada y crítica de la Estética de Schelling ha sido hecha varias veces en mis cursos de la Universidad Central y de la Facultad de Hu-

manidades y Ciencias. Siempre le he dedicado a Schelling de quince a veinte clases. Siempre me parece nuevo, atrayente, vivaz, dionisiaco, penetrante, fecundador.



La Estética de Schelling es lo que más ha contribuido, en lo que atañe a la resonancia universal y a la supervivencia de su filosofía. La Estética, doctrinariamente formulada en las obras concretas que transmitió a la posteridad, y la irradiación artística que trasciende de su personalidad y de su estilo, confluyen para constituir la unidad que sobrevive fuera de Alemania. Se aludió ya en la nota anterior, sobre lo heterogénea que es la interpretación de las ideas de este filósofo y al mismo tiempo se aludió a las vías por donde su obra se hace accesible.

Los obstáculos más erizados para la comprensión de sus ideas, una vez que han sido abstraídas en su contorno expresable del conjunto de sus tratados, provienen de la oscuridad inmanente de los absolutos en que aquéllos se apoyan. La idea de Unidad substancial, la idea de Absoluto, la comprensión intuitiva del Idealismo Alemán, la idea de Inconsciente anterior al siglo XX, la idea de objetividad del arte, son ya suficientes como para detener y desorientar a los estudiosos. Además están las prolongaciones dentro de su obra de las ideas artísticas, críticas y creadoras, de su tiempo, ya caducadas o inactuales, especialmente en Alemania. Por momentos esta vinculación es tan grande que parece invitarnos a interpretar la Estética

de Schelling a través de una Filosofía de la Historia, en donde se estudiarían las características contrapuestas del Helenismo con su mitología, y del Cristianismo con sus revelaciones y sus leyendas. Schelling considera que, para el artista como para el filósofo, la Naturaleza no es más que el cosmos remoto e ideal, apareciendo en la inconstancia de sus límites sensibles, como la imagen imperfecta de un mundo existente en el mismo centro espiritual del hombre. En éste radica el fundamento absoluto del mundo del filósofo y del artista, cuando ambos realizan la intuición creadora, pero al cumplirse ese acto desaparece instantáneamente toda idea de dualidad contradictoria, ya sea de lo ideal y lo real, lo objetivo y lo subjetivo, la inspiración y la reflexión, la materia y la forma. Una lúcida identidad acoge en su tiniebla a toda la naturaleza, que se identifica en el proceso orgánico de la materialidad estremecida por el dinamismo de la obra de arte que resplandece, en su grandeza última, como una infinitud que se ve impulsada y que al término se condensa en lo finito.

La coincidencia en la obra del genio artístico de esa capacidad de unificación inconsciente y consciente de los opuestos, convierte el problema del arte en el centro de la especulación filosófica, lo cual reivindica para lo artístico una categoría que coincide con el idealismo romántico de los alemanes, con el panteísmo de Plotino y la mística occidental desarrollada en catedrales y plegarias. Lo universal, que en este momento va como una ola a confundirse con las

miradas de la divinidad, y lo particular, que se manifiesta en las *características* de los individuos artísticos, los estilos, los tipos creados, los poemas concluidos con profundidad y grandeza, se resuelven en una misma realidad objetiva, valiosa y explícita, como si *ardieran en una llama única*.

Por todo ello la intuición creadora del genio, el cual adquiere en Schelling el carácter de un protagonista indestructible, a pesar de que el mismo genio lo ignore y se descuide de ello, es la misma intención trascendental del metafísico objetivada, y por tal circunstancia, que Schelling aprovecha y celebra con entusiasmo, el arte se convierte en el órgano de la filosofía. Aquí nos parece que radica la importancia de Schelling y su diferencia radical con Hegel. Lo artístico recupera su grandeza, perdida un poco a través de la innovación de otros valores espirituales del medioevo y de las degradaciones estéticas que siguieron a las etapas creadoras de los grandes genios del Renacimiento. El arte con su historia y su desarrollo por encima del balbuceo de lo natural, sus dominios en lo temporal y lo espacial, va a pasar a la categoría del documento más valioso para la filosofía. Esta encuentra allí la revelación de su secreto, lo que por tantos siglos trató de desentrañar y no pudo, lo que soslayó antes por exceso de desconfianza en su espiritualidad inmanente y se salva de la acción disolvente de la razón formal que se agota y se satisface con las caricias livianas de la empirie, como

ocurría en Kant, contra el cual reacciona vigorosamente Schelling.

* *

Existe un criterio tradicional, que es más valioso por lo que de metódico tiene, para exponer y comprender las doctrinas estéticas de un filósofo. Y es primero comprender su sistema general de ideas fundamentales y de allí pasar al conocimiento estético. Irreprochable norma en la mayoría de los autores. Pero en Schelling puede invertirse ese sentido, evitarse el rodeo, o posponer sus instancias, y entrar en él usando sus escritos sobre las artes, ya que ellos son lo suficientemente desarrollados y autónomos. Se apoyan en ejemplificaciones abundantes. Y hasta podría ensayarse una valoración de las estéticas filosóficas como la de Schelling, descendentes de lo que ellas demuestran en sí, hacia los oscuros cimientos en que se apoyan.

Este es uno de los mayores méritos de Croce si se hubiere mantenido fiel a ello con más constancia y por eso las síntesis realizadas por este autor perduran como las más luminosas y exactas que se han escrito últimamente a pesar de sus parcialidades y personalismos, que deben ser interpretados y excluidos con toda cautela. De hecho Schelling resuelve proponerse lo siguiente: existe un género de realidad que es el arte. Se presenta como un polimorfismo inagotable de creaciones. Está ahí, sobre la naturaleza, su presencia como una objetividad irrenunciable. Si pasamos del presente al pasado, nota-

mos que lo histórico es necesario ser conocido porque parece encerrar el secreto del arte que vemos. Si pasamos de lo artístico a lo espacial que lo rodea lo vemos fundamentalmente en el orden natural: se afirma en él, lo imita, lo completa, lo altera, lo adorna, lo revela, lo interpreta. La idea constante que alimenta toda esa polimórfica vastedad de creaciones se llama la Belleza. En forma clara o confusa, directa o indirectamente la idea de lo bello unifica y valoriza todo lo recogido sobre las rodillas de la historia o de la naturaleza y que se conoce con el *nombre de lo artístico*. ¿Qué es eso? He ahí el problema de las estéticas en su elemental simplicidad. No basta verlo para comprenderlo; no basta crearlo para poseer su clave; no basta pensarlo para hacerlo inteligible. Es necesario intuirlo, interpretarlo en su natural existencia, y sólo la genialidad del artista creador y la mente del filósofo pueden guiarnos en esa búsqueda. Pero entonces ya el artista ha dejado de ser tal para convertirse en filósofo, para develar lo oculto, exponer su realidad, transparentar su misterio. Parece ése ha sido el propósito de la obra *Filosofía del Arte* de Schelling. Pero influido por los moralistas y por los artistas a la vez, quiso colaborar también en el esfuerzo de mejorar el gusto artístico y elevar la condición moral del individuo, y ya conducido por tan formidables propósitos su obra abarcó una cantidad enorme de problemas, perdiendo con ello la unidad necesaria para subsistir en su pureza. Tal vez esa sea la conse-

cuencia, el castigo diríamos, por haber querido superar el propósito limitante y estricto de Baumgarten y Kant.

La "Introducción a la Filosofía del Arte" de Schelling fue denominada la ciencia del arte, queriendo dar a entender que allí ponía en práctica lo que él reprochaba a sus predecesores o sea la carencia de un método científico. Pero aquí, método y científico es sinónimo de especulación intelectual trascendente, en concordancia con el sentido que al término dieron los platónicos y los racionalistas post-cartesianos. No se trata de que la ciencia especulativa del arte se proponga el desarrollo de un concepto empírico, lo importante es llegar al término de una noción intelectual, para lo cual, lo primero que debe proponerse, a pesar de lo difícil y dudoso para el poeta y el artista, es una construcción filosófica del arte.

El arte a que alude Schelling no es aquel que se complace en el engañoso juego de los sentidos o se ahoga en las imitaciones sensibles, sino que es el que proclama la preminencia de *"un acto sagrado", revelador de los misterios divinos, órgano de los dioses, manifestación de las ideas, de la belleza ingénita, cuyo rayo iluminado sólo fecunda interiormente las almas puras y cuya figura permanece tan oculta e inaccesible a los ojos del cuerpo como la forma de la verdad misma*".

La formulación de estos rasgos por parte de Schelling, ya nos arroja a lo que en nuestros cursos hemos llamado la gravitación fatal hacia las ideas

platónicas que el arte y lo bello realizan siempre, en cuanto aparece una inteligencia superior, que reflexiona sobre ellos. Para mayor claridad Schelling amplía: "Un filósofo no puede interesarse en lo que el vulgo llama arte. Para él el arte es un fenómeno necesario, que surge directamente de lo absoluto, y que es real sólo en la medida en que puede ser expuesto y demostrado".

La exposición de las ideas lo lleva a Schelling a un razonamiento que se cumple en etapas previas de embriagueces de infinitos y absolutos, más que de hechos, formas y estilos. El arte presupone un conocimiento de formas históricas y una comunicación vivencial con creaciones. No se puede concebir la comprensión del ideal de Schelling sin haber pasado antes por las aulas y museos en donde reinan los mármoles griegos, las creaciones medievales, los milagros renacentistas, los corales de Bach. Cuando en este autor aparecen nombres, ellos son los de aquellas individualidades que resumen a toda una especie: se trata de ellos y del mundo del arte que crearon: así Homero, Dante y Shakespeare en la poesía. Lo mismo cuando se trate de las artes figurativas: allí aparecerán las cimas de lo plástico y el espacio, y así también ocurrirá en los géneros literarios. Apenas Schelling ha formulado su objeto y su método, apoyados ambos en la filosofía de lo absoluto, se percibe que se encuentra frente a frente con los verdaderos arquetipos de las formas expresables confusamente por la naturaleza y por las artes

sensibles y superficiales. Hay pues que disipar todo equívoco de parcialización, penetración empírica o individual, análisis de lo sensorial o de las vivencias; sólo la aplicación del conocimiento absoluto propio del sistema de la naturaleza y del idealismo trascendental puede concebirse en esta ciencia del arte de que habla Schelling.

¿Cómo es posible entonces una filosofía del arte? En la filosofía general nos hallaremos con el rostro de la verdad en sí; en la filosofía del arte se alcanzará la contemplación de la belleza eterna y los modelos de todo lo bello. Con la filosofía se logrará lo supremo; ella es fundamento de todo y se ocupa de todo, pero la filosofía o teoría del arte formará un círculo más estrecho dentro de la filosofía universal. Allí contemplaremos lo eterno en forma visible. Para Schelling el arte es lo real, lo objetivo, la filosofía, inversamente, es lo ideal, lo subjetivo. La misión de la filosofía del arte podría determinarse así: *representar en lo ideal lo ideal dado en el arte*. Esta fórmula encierra la clave de la cuestión y a su esclarecimiento Schelling dedicará los primeros capítulos de su obra. La filosofía no representa los objetos reales, sino sus prototipos. El arte hace lo mismo o lo aspira. En el arte se muestran en su perfección los objetos reales que son copias fieles de los prototipos que la filosofía revela en la naturaleza. Aquellas copias infieles son las cosas naturales, los seres transitorios; el arte los toma en su

perfección, y los salva modelándolos en la belleza que los inmortaliza.

Para Schelling las formas que la plástica ofrece, de acuerdo con la versión del arte helénico, y todas las artes figurativas logradas, son los modelos representables de la metafísica unidad orgánica del orden natural. La música es el modelo del ritmo primitivo de la creación incesante de la naturaleza; se nos revela en su perfección este ritmo anónimo, cuando oímos la gran música basada en los números. Así se le ha abierto el acceso al mundo de la inteligencia, que es el mundo de las ideas. La misma epopeya de Homero, con su mitología como muestrario, es para Schelling la identidad inconsciente que existe en la base de lo absoluto, y que halló su acceso al mundo de la belleza por obra del genio de un hombre o del pueblo griego.



La inmersión del entendimiento expositivo y crítico en la "Filosofía del Arte" de Schelling, produce una desorientación insoslayable. Esta obra póstuma que resume su enseñanza de cátedra, debe ser precedida en su estudio por el "Discurso sobre las relaciones del arte del dibujo en la naturaleza" y la parte final —VI— del "Sistema del Idealismo Trascendental". En los tiempos de Schelling, y posteriormente a él, los autores deducían las teorías estéticas del concepto dominante sobre la naturaleza del alma. Así procedieron predominantemente los estéticos filósofos iluminados por el racionalismo, de

acuerdo con la noción substancialista del alma que se consagra desde Platón hasta Descartes y Leibnitz. Más adelante, ya en pleno imperio del empirismo en las ciencias filosóficas, las explicaciones del acontecimiento estético, pasaron con todos sus bagajes y responsabilidades al dominio de lo psicológico. En ambos casos el punto de partida significaba la aceptación tácita, en el primer término fundamentada en una concepción metafísica y en el segundo en una previa posición empírica, de un dualismo subsistente: el yo y la realidad externa, el espíritu y la naturaleza, lo fenomenal subjetivo y lo fenomenal de los hechos físicos. Schelling elimina ese dualismo, de acuerdo con su monismo espiritualista, y con el nombre de Naturaleza designa a un poder inconsciente, que es el punto de partida para su explicación. De tal manera se debe entender su afirmación de que la filosofía que se aventura en la búsqueda de la esencia de lo bello debe ser naturalista. Restablécese pues el término de Naturaleza a esa unidad de potencias infinitas e inconscientes, orgánicas e inagotables, que forman el cuadro por donde transcurre el orden del universo.

El naturalismo que se sustenta aquí es lo que puede ser captable en todos los monismos metafísicos, desde Plotino a Bruno y Espinosa. Las variantes que introduce Schelling en la concepción monista tradicional, provienen de las aportaciones del idealismo formal de Kant y del idealismo absoluto de Fichte, que Schelling refuta, pero de los cuales no puede dejar

de recoger influencias. Agréguese el otro aporte personal de su naturaleza prodigiosamente artística e imaginativa, y de su mayor conocimiento directo de las revelaciones artísticas a través de la historia. La obra de arte para Schelling es el resultado de una lucha inmanente: la actividad inconsciente combate con la actividad consciente en una instancia de contradicción infinita, que por último se resuelve en la conciliación de una armonía no prevista nunca, en la unidad idéntica inmutable. La obra de arte revela en lo profundo esa lucha; se renueva en cada etapa de la creación, se transparenta en el proceso de la obra creada por toda una vida y se consagra en la obra de arte recogida en el tiempo como un agregado a lo ya existente. En un sentido inverso, cuando el contemplador o el crítico juzgan la obra de arte en su unidad objetiva y se aventuran a reconstruir su presencia o a interpretar su enigma, inician un proceso inverso al de la creación, pero en el cual por último se revelan los dos principios auténticos que la sustentaron. Desde Platón a los racionalistas se constató la presencia de dos actividades: la involuntaria, irresistible, más allá de lo controvertible, al margen de lo consciente, (la inspiración de los platónicos); la otra consciente, fiel a las normas y a las formas reflexivas. Lo que es más artístico recupera su grandeza a través de la teoría intelectualista porque patentiza el valor de un acto libre. Libre dentro de su perfección final, libre como manifestación íntima, libre como expresión exterior

perdurable. La libertad de crear es el sello de la grandeza del acto estético. No hay ninguna coacción que se atreva a empañar ese resplandor que emana en los tiempos desde la obra de arte. Después esa condición se transfiere al artista creador que se considera a sí mismo como el ser más libre del mundo.

También esta libertad es el triunfo sobre las contradicciones de lo inconsciente y lo consciente. El paradigma inmutable de esta forma del escritor humano se denomina el genio, que se coloca por encima de las oposiciones, no siendo jamás el autómatas de lo inconsciente, ni el vasallo manumitido de lo consciente. La creación artística es contradicción infinita mientras no la resuelve la superioridad del genio, el cual reduce las antinomias enunciadas, transforma lo escindido en unidad formal y acuerda en una armonía única las polarizaciones implícitas en el previo proceso natural. En este sentido Schelling considera que la Belleza es la resultante de la obra de arte y que sólo en ésta existe, no ocurriendo lo mismo en la naturaleza, donde no puede cumplirse la expresión de lo infinito por lo finito que es la misión asignada solamente al genio creador.

* *

La naturaleza no es nada más que el depósito de una actividad inconsciente, por eso no puede decirse de acuerdo con Schelling que sea bella. Puede que accidentalmente la hallemos dotada de belleza en algunos momentos, pero ello ocurre por que proyectamos sobre sus sombras la forma de lo cons-

ciente libre, que realiza un acuerdo momentáneo con la necesidad y así, en ese instante, lo natural nos impresiona como bello. Entonces el artista no sufre la ley de la naturaleza sino que dicta, sin saberlo, o por un impulso lúcido, el principio y la regla para juzgar la belleza del orden físico. El arte en cambio postula por sí mismo su independencia, no obedece a fines externos como los espectáculos naturales, es puro y no admite la utilidad, ni se condiciona con el bienestar común, ni con la tutela de los estados. También se alejará de la ética y de la ciencia. Esta última adolece de actividades conscientes que impiden que la genialidad inconsciente se incorpore a sus descubrimientos.

El genio por excelencia para Schelling, es el artista; así se concilia la unidad del panteísmo metafísico con la exaltación romántica de la época. Considerando en particular el arte dramático, Schelling hace el análisis y la reducción unitaria de la necesidad y la libertad. Sólo la naturaleza humana, sometida por un lado a la necesidad, es capaz, por el otro, de la libertad; ambas tienen que aparecer simbolizadas dentro o por medio de la naturaleza del hombre, que al mismo tiempo exige la presencia de individuos. Los individuos a su turno originan los otros símbolos más específicos del teatro, en los cuales se combinan la necesidad y la libertad, y así Schelling concibe a los personajes. De modo que la persona, el acto que representa a un ser ausente, que lo enmascara y lo descubre a la vez, según la

significación griega, ahora es el personaje del drama moderno, símbolo en cuanto concilia y aniquila en sí mismo las antítesis de necesidad y libertad que se esconden en todos los humanos.

* *

Los personajes así concebidos se patentizan más claramente en el drama moderno que en el antiguo, porque en éste la necesidad de la naturaleza fue sustituida por la necesidad del destino, de la caída de los hombres en brazos de la fatalidad que en último término guiaba los pasos de los protagonistas y no les permitía ser totalmente libres. En cambio, en el drama shakespeareano se dibuja el contorno del personaje más humano que el antiguo que en lo íntimo manifiesta las contradicciones de su naturaleza sean tanto metafísicas como humanas: necesidad y libertad, la conciencia y la inconciencia, la infinitud y la finitud. Sólo en el secreto de la naturaleza humana se encuentran las condiciones de un triunfo posible de la libertad. Que cese el transcurrir de la necesidad, o que se imponga la necesidad y sucumba la libertad.

* *

En estos ejemplos se percibe el significado concreto de la fórmula de Schelling, es decir, de que la creación artística es la resolución de lo contradictorio implícito en lo humano. Esto lo realizan también, y en ejemplos muy claros, las obras de arte literarias: la epopeya, la tragedia, la novela, la poesía. Aquí los

elementos constitutivos de la obra de arte impulsan sus designios dentro de aquello que más interesa al hombre, y por ello, los análisis de Schelling se concentraron al final de su filosofía del arte, en aquellas manifestaciones de la tragedia y el drama en donde el alma moderna se ha expresado con tanta grandiosidad y libertad. Es una contribución de la metafísica idealista a la exaltación del arte romántico de la época, en su teoría, en sus creaciones y en la ejemplificación de sus genios: Shakespeare, Calderón y Goethe.

Los estudios de Víctor Basch sobre la estética de Schelling han llamado la atención sobre el "Bruno o el Principio Natural y Divino de las cosas", afirmando que lo esencial de la doctrina puede hallarse en esa obra. Pero entonces se tiene que retroceder otra vez a los fundamentos metafísicos del sistema: Allí se consagra que la Belleza es identidad con la Verdad, con una Verdad perfecta, infinita, eterna, relativa a Dios: "Permitiéndonos ver las cosas tal como son, preformadas con el espíritu creador de arquetipos, del cual solo percibimos en nuestro espíritu las copias".

Entre esos arquetipos, la Belleza, "expresión exterior de la perfección organiza y alcanza a la perfección absoluta, siendo independiente de todo fin exterior y válida en ella misma fuera de toda relación con los objetos exteriores".

* *

De esa suerte, los objetos no pueden llegar a ser bellos nada más que por su concepto eterno, "siendo la belleza el comienzo, la positividad, la substancia de las cosas". Pero al mismo tiempo una obra de arte sólo es bella por su verdad. "La belleza suprema de todas las cosas y la verdad de las mismas, son contempladas en una sola y siempre idéntica idea". Dentro de una concepción así encontramos aclarado el sentido de aquellos versos del inglés Keats, en el final de su poema, sobre una urna griega: "La Belleza es verdad, la verdad es belleza, y eso es cuanto en la tierra sabéis y ya más no precisa". Cuando los seres limitados crean obras, dominados por su finitud humana, sólo alcanzan esa Belleza en el momento en que se trascienden a sí mismos, elevándose a los conceptos eternos, permitiendo la expansión de la divinidad en ellos en el acto último que permite al hombre náufrago en el límite, elevarse a un atisbo o a la visión de la Idea de la Belleza, en la unión de la intención y del pensamiento.

Es que en la dialéctica del idealismo de Schelling, todo concepto objeto del pensamiento, indicando una infinitud, y toda cosa particular, objeto de intenciones, siendo finita, la unión de lo conceptual y lo intuitivo, consagra consigo la síntesis de lo finito y lo infinito. Toda filosofía, por lo tanto, como toda obra de arte, aspira a encarnar lo infinito en lo finito y viceversa. Lo difícil en un sistema como el de Schelling, es desentrañar en la obra de arte que se contempla, la presencia de esas magnitudes sofo-

cantes de la filosofía. En su encantamiento directo la obra de arte aparece con una claridad y una inocencia, aunque sea una obra de arte compleja y revolucionaria, que parece rechazar esas tormentosas interpretaciones de infinitos y límites, en perpetua lucha, como la ola y la playa. La infinitud del océano perceptible viene a manifestarse y hasta parece que se agota en la sinuosidad que en una línea graciosa traza: la espuma en el extremo de la ola sobre la arena. ¿De dónde vino la ola? ¿Qué gravitación gigantesca la produjo? Llega un instante en que la belleza reposa en el olvido del infinito del mar y del límite que le opone la ola. Lo recoge el alma del contemplador y lo recoge el genio, para expresarlo en la tela, la música o el canto.

La síntesis se ha realizado sin que nos diéramos cuenta, pero a pesar de ello Schelling tiene razón cuando nos sumerge en el análisis anunciador de esa síntesis. Para el contemplador de la playa la gracia de la línea que traza la ola es la síntesis de una infinitud que viene a hacerse sensible en la finitud de una percepción visual desinteresada. Pero el arte verdadero no se satisface en ese acto limitado; no es jamás la impresión momentánea de tan precioso acontecimiento, sino que se levanta cuando crea el símbolo de la representación de la vida infinita y transforma la intuición elemental en una realidad objetiva, operación sólo posible por la mediación del hombre de genio artístico, el cual agrega a lo natural y al espíritu humano, un órgano de la divinidad

significativo por su belleza y su verdad y un documento para la filosofía que testimonia la presencia de Dios en el mínimo detalle de la forma desnuda.

• •

Uno de los espíritus que más influencia ejerció sobre el desarrollo de la personalidad de Schelling, en todo lo que concierne a la naturaleza de las artes fue Winckelmann. Las ideas de este historiador e intérprete de la antigüedad griega, se unieron a las de los artistas como Goethe, Hölderlin y Schiller, para coronar el conjunto de la mentalidad metafísica de Schelling con un incitante resplandor.

Al desarrollar su discurso sobre la relación de las artes figurativas con la Naturaleza, Schelling tuvo que enfrentar el problema que desde Platón y Aristóteles se mantiene como una constante en todas las épocas: el que se levanta del principio de imitación. En este momento se encuentra con la tesis de Winckelmann, y en el desbordante pensamiento de éste halla un instante de coincidencia, es decir, cuando se indica la necesidad de superar el principio imitativo que conduce al naturalismo y al realismo por otro principio que no arroje al artista y al crítico a los abismos abiertos por la imitación de las apariencias y de los objetos empobrecidos por el uso del conocimiento práctico del hombre. La imitación llega a la degradación del arte por medio de lo sensible y a la miseria de las reproducciones naturalistas. Esto ya lo percibió Aristóteles y lo superó en

su Poética, especificando bien hacia qué gradaciones profundas había que conducirse en la instancia imitativa. Pero Winckelmann resucita esta necesidad de trascendencia superadora de la imitación e instauró la vigencia del principio de fidelidad a lo que denominó la *expresión ideal* de los contenidos artísticos. En este instante, Schelling percibe que si la imitación como norma absoluta había sido desviada por el materialismo del siglo XVIII hacia el mecanicismo proyectado en la obra del arte, se negaba en el nuevo principio invocado tanto a la naturaleza como a lo bello. La penetración del sentimiento de la vida inmanente del universo, de la actividad libre y creadora de las cosas y de los seres, también quedaban excluidas en las perfectas formas ideales.

La imitación, en tal sentido, dejaba afuera el principio unificador y creador de la divinidad realizándose en todos instantes. La imitación entonces transparentaría un esquema de imágenes mudas, o en expresión más ruda, *un esqueleto de formas vacías*. Cuando Winckelmann repudió la primera imitación, lo hizo para erigir el principio de la fidelidad a la *expresión ideal*. Insistió en la imitación de las formas ideales que trascienden de las figuras helénicas. Los grandes descubrimientos de la época en el repertorio terrestre de las artes griegas, habían colocado en primer plano al señorío de las obras escultóricas de los griegos que iban emergiendo de la tierra tras una sucesión de varios años de trabajos de arqueólogos europeos.

Estos deslumbramientos de modelos ideales resucitados, concitaron a los artistas y críticos a valorar en primer término lo que trascendía de ellos como un permanente valor: esto se denominó la *expresión ideal*, válida para lo figurativo y lo plástico, tanto como para lo literario en todos sus órdenes. Pero Schelling descubrió que los arquetipos ideales transmitidos se transmitirían en otras tantas formas igualmente muertas en la perfección que las escudaba. Y por ello concibió la idea de suplantar esta norma por un ahondamiento mayor de las artes.

Si el naturalismo imitativo conducía hacia la miseria de las figuraciones plásticas, este idealismo imitativo, novedoso, iría a detenerse en la rigidez de lo académico, aunque se le diera a este término un significado muy amplio. De ahí que insistió en que el rendimiento del espíritu ante los modelos era el resultado también de la imitación tomada como principio, y que había que instaurar hundiéndose en el espíritu animador que había originado aquellas formas, en la fuerza libre que era su clave, en el vínculo secreto, vivificante, que sobrepasa los resultados posibles y capta el impulso que enlaza la idea con la figura formalizada, la vitalidad con lo corpóreo resultante.

Hay una fuerza que unifica por un sometimiento de las cosas, a todo lo artístico en la idea por la cual se hace expresable y perdura. Schelling insistió en que superando el plano de la forma expresable y penetrando en ese impulso unificador, se acerca

mejor el filósofo al conocimiento de la Naturaleza y del secreto ontológico de lo artístico al mismo tiempo. De ahí la importancia de la intuición creadora y valoradora, cuando se cumple de acuerdo con aquella actitud. En la medida en que uno se apropia de ese principio creador, activo siempre y unificador, se posesiona del secreto del arte, que es el mismo que anima lo geométrico de los cristales y de las estrellas, como los términos exactos de la métrica del verso o del número del ritmo musical.

Esta disociación de lo estable e inmóvil de las formas para desentrañar su impulso generador, en su aplicación a las artes, remóntase a Plotino por el pasado y proyéctase como un preludio de la intuición metafísica de Bergson en nuestros días. En extensos desarrollos, Schelling fundamenta su doctrina y la animación que proyecta sobre su obra entonces, parece infundida por el mismo hálito que él descubre en el arte y en el mundo. Existe en este instante de su doctrina un pensamiento que se sostiene sobre esa concepción dinámica del arte, pero que si bien fue formulado con sentido metafísico, es válido en el sentido estético más directo y puro. Este pensamiento dice que en la obra de arte, *"sólo por la perfección de la forma se logra el aniquilamiento de la forma"*. Esta sentencia genial fue descubierta por mí hace años en el texto que manejaba de Schelling. No sé si otros autores la han destacado, pero he considerado siempre que es uno de los principios más lúcidos y profundos que ha pronunciado la len-

gua del hombre. Repito: *"sólo por la perfección de la forma se logra el aniquilamiento de la forma"*. La sublimidad de la belleza se yergue sobre este aniquilamiento de la forma que trasciende de la perfección de esta última. Quiere decirse que la belleza borra, extingue, anula, la presencia de la forma en un acto unificador postrero: Cuando en la obra de arte la forma se demuestra en un plano perceptible, eso indica que no está lograda y que arroja de sí a la mente la presencia de una beligerancia con el contenido, revelándose ambos factores en su conflictual antagonismo.

La discordancia denuncia el rasgo de la imperfección, pues la expresión colmada del arte exige el ahogamiento de toda la multiplicidad en la indiferencia última, en donde la belleza erige su afirmación enteramente libre y dichosa. En el caso particular de esta operación de síntesis aniquiladora de los componentes de la obra de arte, las manifestaciones de la belleza se hacen patentes. Schelling invoca ahora a las características en el arte; no es lo individual, es lo genérico en trance de ser idea viviente, que encierra en sí una multiplicidad como un género o como tipo de lo temporal. Lo característico es lo que se aplica en las artes para determinar su poder de expresar la perennidad de las ideas generales en el límite de los estilos, los personajes, los héroes, los mitos.

De esta concepción de Schelling, se llega al fundamento de la belleza característica, que distribuye en creaciones permanentes la infinitud de las posibili-

dades de manifestarse la idea activa o el impulso creador de la naturaleza. Lo característico es el término circulante en el léxico de la crítica, para aludir a la infinitud manifestándose en la finitud dentro de un ejemplo concreto de arte. Lo característico reúne en sí, también, las oposiciones de la experiencia humana e histórica, la pasión y la inteligencia, la irresolución y la energía, lo cómico y lo trágico, lo discursivo y lo lírico. La estética del drama moderno desde el romanticismo a nuestros días, acentúa el reinado de lo característico que se impuso como una necesidad para comprender lo artístico y que sufrió diversas interpretaciones a través de los críticos y filósofos.

Otra de las realidades estéticas que se pasó a considerar en primer plano, fue la gracia. ¿Qué es esta gracia como valor estético? Para comprender mejor el sentido de la *charis*, lo que los griegos denuncian como gracia, conviene descubrirla en lo figurativo de lo humano. En la forma humana está la revelación de la gracia. Su aplicación a la naturaleza es una proyección generalizadora de ese proceso. Cuando el arte se posesiona de lo humano, se inicia un movimiento conducente al dominio de la figura esencial. El espíritu generador de lo artístico transcurre por etapas cada vez más perfectibles: la aspereza, la tosquedad, la rudeza. La deformidad puede anunciarse como revelación del detalle y la desproporción y el hieratismo son sus acompañantes. En la expresión del espíritu de la naturaleza, se va elevando como un ave de

altura la perfección de la forma y la serenidad acusa su presencia delicadísima. Antes de llegar a la perfección culminada, que coincide con la indiferente belleza, hay una revelación transitoria, pero atractiva y poderosa, que se denomina la gracia. Término de conciliación entre la rudeza inicial y la perfección cumplida, la gracia ofrece una gradación de insinuaciones y encantos abarcando en su dinámica expresión la mayor cantidad posible de materiales propios del cuerpo y del alma, al mismo tiempo.

De ahí es que la gracia en su ligereza y en su atracción, constituya un intermedio entre dos extremos y cuando se cumple exigiendo nuestro rendimiento en el juicio, se la considerará como una síntesis superior de lo fugitivo y de lo eterno. Si bien su ínsula es el cuerpo humano, los miembros, los movimientos, la intuición estética la transfiere y la desborda en las otras figuras de la naturaleza restante. A pesar de todo, la gracia, precisamente por el caudal de rendimientos corpóreos de que disfruta, no es un signo puro de la belleza del alma. Schelling particulariza sus observaciones dentro de la escultura para mayor esclarecimiento. A la gracia transitoria de los efebos sucede jerárquicamente la serenidad indiferente de los dioses representados por la escultura.

La estética de Schelling descubre en su inmersión en la naturaleza, la manifestación del individuo. El alumbramiento de lo humano entre la pluralidad indefinida de los elementos; algo así como la aparición de Adán sobre el humo y los vapores en el génesis

del Cosmos. En el arte descubre un proceso idéntico porque el arte si bien es la expresión colmada de la Naturaleza, también emerge del seno tenebroso de la materia primordial. La individualidad estética es así la síntesis esencial, y las artes concurren al cumplimiento de ese desarrollo en su proceso histórico, en el cual el conflicto, la separación, la delimitación son nuevos antecedentes o episodios sucesivos. La revelación culmina en las artes figurativas con más claridad, tornándose perceptible en el deslumbramiento de lo escultórico en la antigüedad y de lo pictórico, que supera a lo anterior, en el ámbito de lo moderno.

A modo de ejemplo, cuando trata de la pintura, cuyo elogio lo entretiene en largas consideraciones, traza el proceso de alumbramiento del individuo para manifestarse en la belleza de su alma. Y en ese momento el filósofo no sólo analiza, describe y razona sino que ilustra su concepción con ejemplos aclaratorios. Por ello distingue en la pintura sus célebres tres momentos del Renacimiento italiano: el de la rudeza terminada, vecina de lo sublime y de lo escultórico, de lo corpóreo y de lo dinámico del cosmos físico, se expresa a través de Miguel Angel; el momento de la gracia en grado de inefabilidad por gravitación de la espiritualidad armonizada con lo material, a través de Leonardo y de Correggio; por fin, el momento de la belleza en culminación, que patentiza la perfección del espíritu seguro de sí mismo, y la síntesis de la infinitud de lo divino y la finitud de lo humano, en Rafael. No es difícil confirmar, con ayuda

del concepto y de las imágenes que conservamos de estos varones geniales la tentadora atracción que ofrece la interpretación de Schelling. Cuando Schelling, siguiendo el transcurso de su sistema filosófico pasó de la filosofía de la naturaleza a la del espíritu absoluto y de ésta a la filosofía del arte, parece que hubiera cumplido en él mismo el proceso que descubriera en el universo.

En el tránsito último, al enfrentar el fenómeno de lo bello dentro de la indiferencia de lo cósmico, lo vivió, por así decirlo, pues se consagró a modelar el contorno de una Mitología antes que concretarse a las puras creaciones artísticas. Con el barro natural, parece que se sintió tentado a modelar dioses, como un preludio a la formulación de los conceptos artísticos. Todos los críticos le asignan un significado muy importante dentro de su estética, y él más que nadie, a su tratamiento de la Mitología Griega. En la obra *Filosofía del arte* ella ocupa un lugar previo y principalísimo. No hay historiador de la Estética que no comparta con Schelling el valor que para la doctrina ofrecen los estudios sobre la Mitología, encuadrándola dentro de los griegos casi exclusivamente, en función de las ideas estéticas de la época. Más adelante, aparecieron las veinticinco lecciones que componen su amplia y monumental *Introducción a la Filosofía de la Mitología*. Al final de su vida, la obra *Las Edades del Mundo y las Divinidades de Samotracia* traducidas recientemente por Wladimir

Jankelevich, complementan y diluyen en un panteísmo teosófico, gran parte de sus estudios anteriores.

En lo que concierne a la mitología en sí, por una insinuación de las ideas de Winckelmann y por una resultancia de sus conocimientos de las artes antiguas mediterráneas, puede legítimamente formar parte de la estética de Schelling. En efecto, éste utiliza lo mitológico como testimonio y al hacerlo lo vivifica, lo interpreta desde un punto de vista inédito y fundamenta sus manifestaciones, haciendo entrar los cortejos olímpicos de las deidades como piezas constitutivas de sus sistematizaciones geniales. Lo mitológico resucita en la esfera de los raciocinios y se desprende de la penumbra de la historia y del hielo de las estatuas. La mitología es una etapa histórica de la metafísica del universo como fundamentación de la Estética. Schelling acrecentó el tema y por ello no es desatendible la opinión personal que expongo, en el sentido de que conviene retener para la Estética dentro de esa rigurosa y profusa especialización mitológica del filósofo, sólo algunas direcciones generales y circunscritas en la esfera de lo artístico. La forma en que Schelling enfrentó el problema de la Mitología ha favorecido al pensamiento estético, por sus revelaciones, sus proyecciones en el futuro y por lo que de ellas se proyectó en el Segundo Fausto de Goethe, y en la presentación de lo apolíneo y lo dionisiaco en Nietzsche.

La mitología es el contrafuerte que la historia levanta para resistir el proceso del impulso consciente

de lo natural y así logró expresarse la belleza absoluta de lo espiritual en las obras de arte antiguas. Las formas sensoriales de los dioses y la sabiduría del espíritu reaparecen unificadas en la síntesis de Schelling. Pero esta sección de la obra total del filósofo, desborda de lo estético; pertenece, y así debiera reconocerlo la posteridad, a la filosofía de las culturas, a la filosofía de la religión, al ahondamiento en lo más secreto de la antropología filosófica y a la confluencia de lo histórico con las creencias y los dogmas. ¿Puede ella separarse en esta investigación del centro de la problemática estética? Schelling no lo creyó así, pero es indudable que para mejor poseer el contorno de sus ideas originales dentro de la teoría y filosofía de lo artístico, es conveniente tratar a la Mitología con suma selección y cautela, nada más, dado el adelanto que han adquirido otros estudios sobre la religión, la historia y las culturas en los últimos años. La Estética de Schelling es dentro de su filosofía fundamental lo que más vivo y actuante permanece, y es lo que más contribuye a que el poderoso espíritu del filósofo permanezca intacto y dotado de vida, más allá de los cien años de la muerte del hombre.

III — MALRAUX Y LA EPOCA CONTEMPORANEA

En muchas oportunidades he tenido la preocupación de ordenar las fundamentaciones de la estética, con el fin de alcanzar la posible sistematización personal que sirviera de base para algún estudio orgánico. El ejercicio profesoral me ha obligado tanto a profundizaciones como a dispersiones de conocimientos; pero en cierto momento una necesaria ordenación ha esbozado su presencia, a pesar de haber asistido al apogeo y al crepúsculo de algunos esfuerzos por el estilo, iniciados por espíritus más documentados y muy superiores al mío.

Parecióme en cierto momento, que las investigaciones estéticas están condenadas a oscilar siempre en las zonas marginales del conocimiento riguroso y sistemático y que, a lo más que pueden alcanzar, es a colocarse dentro de la acumulación enciclopédica, sostenida por generalizaciones provisorias, con cierto riguroso orden, nada más, de los datos de la experiencia y la creación. Con todo, este pensamiento pasó a ser juguete después de una deseada formalización lúcida y no oculto que la atracción del sistema ordenado, con base en una intuición fundamental o en un principio ontológico, como ocurre en Schelling o en Hegel, me ha seducido como el modo más perfecto de acercarse al problema de lo bello y del arte. Estas reflexiones previas acuden a mí, suscitadas por la circunstancia de tener que tratar la obra de André Malraux titulada *"Las Voces*

del Silencio" y por el conocimiento progresivo de la misma, con motivo de una serie de clases que había empezado a dictar sobre ella en la Facultad de Humanidades y Ciencias.

Me tomo la libertad entre tanto de proporcionar algunas noticias previas. Las obras de Malraux sobre lo artístico empezaron a publicarse hace pocos años bajo la denominación de *Psicología del Arte*. Esto inquietó y alarmó un poco a los frequentadores de las disciplinas estéticas. André Malraux, el novelista de *"La Condición Humana"*, *"El Tiempo del Desprecio"*, *"La Esperanza"*, *"Los Nogales de Altemburgo"*, el creador de *"La Vía Real"*, *"Los Conquistadores"*, *"La Tentación de Occidente"*, el hombre que estuvo en las guerras de China e Indochina, en España, en Alemania; el aviador, el capitán de un equipo de tanques, el polemista, el dirigente político, dotado de una energía entre prometeica y dionisiaca potente y de una capacidad creadora subyugante, André Malraux, denso y vital de simpatías humanas, aparecía arrojado en medio de la humanidad actual para erigirse desde el tormento de las trágicas realidades por que ha sufrido Francia y por las que ha vivido Europa, para constituirse en un testimonio humano o en un paradigma de nuestra época. De pronto se nos revelaba como el creador de una *Psicología del Arte*. El título era molesto. Trascendía a las investigaciones de la Sorbona, a las tesis cerradas y científicas, con resonancias de los psicólogos empiristas de Ribot en adelante, a los cuales

respetuosamente intentábamos colocar en planos convenientes de cátedra, de monografías exhaustivas y heladas o de ensayos con declives hacia el laboratorio.

El título de la nueva dedicación de Malraux nos hizo recordar y venerar un orden de conocimientos y planos que no tenían nada que ver con los universos habitados hasta entonces por el gran novelista y ensayista. En ese sentido ya se había logrado una culminación de sabiduría y delicadeza con el libro de Henri Delacroix, que lleva el mismo título: *"Psicología del Arte"*. Más lejos, con todo su prestigio, estaban las reflexiones poético-metafísicas de Valéry, tan variadas, numerosas y profundas, como para construir un inaccesible conjunto no explorado aún, muy difícil de superar y ante cuya presencia toda tentativa de planteo de cuestiones estéticas, desde el plano de los artistas creadores, parecería imprudente intentar. No se puede negar pues que la actitud de Malraux desconcertó y asombró a los escritores, a los artistas, y al ambiente filosófico universitario. La metamorfosis operada en su personalidad constituía un discutible y difícil problema del momento. Y bien, esa *"Psicología del Arte"*, siguió creciendo. Se dividió en un *"Museo Imaginario"*, en una *"Creación Artística"* y en una *"Moneda de lo Absoluto"*, títulos de tres tratados lujosamente impresos, en ediciones limitadas, diamantes y trofeos de imprentas francesas, presentados con ilustraciones intencionalmente elegidas y exactamente coloreadas,

como argumentos y pruebas. Por fin, en el año de 1951, Malraux nos sorprende modificando su plan primitivo. Publicó un nuevo capítulo, al que denominó "*Las Metamorfosis de Apolo*" y reunió el conjunto de sus anteriores tratados bajo el título "*Las Voces del Silencio*", estableciendo este nuevo orden:

- 1º El Museo Imaginario.
- 2º Las Metamorfosis de Apolo.
- 3º La Creación Artística.
- 4º La Moneda de lo Absoluto.

Dos fechas hay al final de la obra (1935-1951), como indicando un proceso de investigaciones durante dieciséis años.

Las consideraciones estéticas de Malraux han ido acumulándose alrededor de ciertas observaciones propias de un artista, mejor, de un novelista, que de ese recinto de la creación han pasado casi totalmente al dominio de la plástica. En modo especial a la pintura y la escultura. De suerte que, un autor abandona la problemática de un arte que cultiva y se extiende en un orden de conocimientos no frecuentados por él directamente: lo pictórico, lo plástico, con todas sus ramificaciones. Esto ya constituye un hecho extraordinario: Mallarmé, Poe, Valéry, Eliot, teorizaron sobre lo bello, tomando ejemplos del arte que cultivaron, constituyendo con su dominio el centro generador de las ideas. Ya dentro del universo de las formas plásticas, Malraux procedió como si constituyera una novela; modificó los desarrollos se-

gún las circunstancias y expuso sus conclusiones sin someterse al parecer, a un plan directivo o a una idea dominante.

Así asistimos a la transformación de conjunto más saliente.

Su "*Psicología del Arte*", se transforma en "*Las Voces del Silencio*", título indeciso, de procedencia más bien simbolista, entre exquisito y equívoco. Además, intercaló, como constituyendo una segunda parte de su obra, un ensayo escrito mucho tiempo después, "*Las Metamorfosis de Apolo*". La unidad de "*Las Voces del Silencio*", queda así asegurada, pero para ello se ha recurrido a procedimientos propios más de la novela o el drama, en donde es legítimo que la inspiración y los acontecimientos, se reconstruyan en la unidad final, modificando el orden cronológico. Si "*Las Voces del Silencio*" alcanza a ser una metafísica del arte o intenta presentarse como una estética orgánica, el procedimiento seguido es sumamente raro y discutible.

* *

Siempre existe la conveniencia de situar previamente una obra de inmensas proporciones como "*Las Voces del Silencio*" dentro de lo histórico y en función de ciertos autores ya reconocidos que han desarrollado problemas afines. Es una necesidad de perspectiva y de medida, que se presenta como una exigencia previa, máxime si se trata de una obra muy reciente y que además transforma radicalmente

la personalidad de un escritor. Parecería que Malraux hubiera renunciado ya a escribir novelas, para concentrarse en una filosofía del arte. Esta renuncia se opera a raíz de la última guerra, en la cual el autor interviene en forma decisiva y heroica, y en momentos en que se afilia a un partido político francés, constituyéndose en uno de sus dirigentes espirituales más combativos y actuantes.

Todas estas circunstancias se mencionan con el fin de acentuar la rareza del acontecimiento. Lo cual atestigua que asistimos a uno de esos milagros que transforman personalidades, operan conversiones en el genio creador, y que en la proyección histórica suelen mencionarse con detención y hasta pueden ser comprendidos, pero que cuando se realizan bajo nuestros ojos los acogemos con incredulidad o no percibimos bien su secreto y su magnitud.

Es bien sabido que las grandes doctrinas estéticas, de carácter filosófico o con proporciones ecuménicas—tipo Hegel o Kant, o San Agustín—, no se han manifestado en Francia. En los últimos años del siglo pasado la Filosofía del Arte de Hipólito Taine, representa una síntesis doctrinaria que llena toda una época. Las reflexiones de Diderot, en el Siglo XVIII, también. Pero la crítica literaria y artística, en Francia, ha sido la más rica y variada de Europa, afirmándose en figuras de cátedra o en escritores y artistas, desde Sainte Beuve a Faguet y a Brunetière. Después se pasa a Baudelaire, Mallarmé, Valéry, grandes poetas. Y en torno de estos nombres una

multitud de refinadísimas inteligencias, que permiten las últimas revelaciones de un Thibaudet, un Du Bos, un Gide.

Pero la organización monumental de una obra, partiendo de un escritor en pleno florecimiento, como la de Malraux, aun no la había intentado. Existe el antecedente de Elie Faure, más lejos las interpretaciones de Ravaisson, las teorías de Ribot, Lalo y Delacroix, el contorno delicado y profundo de las obras de Bergson, con sus penetraciones en la intuición vital con contenidos estéticos, y las resonancias fragmentarias de la obra de Proust. De todas las más recientes estructuraciones tan amplias, con referencias a las artes plásticas, la gran obra histórica y crítica de Elie Faure, a través de sus ahondamientos originales, es el ejemplo que puede servir de antecedente para medir la magnitud de la creación cumplida en *"Las Voces del Silencio"*. Dos referencias para fijar contornos: recientemente Gabriel D'Aubarède mantiene una entrevista con Malraux, en donde éste explica algunos detalles del sentido de su transfiguración personal. Antes de recoger las declaraciones del escritor, destaca: "Desde *"Los Nogales de Altemburgo"*, fragmento salvado de la destrucción por parte de la Gestapo de la novela *La lucha contra el Angel*, Malraux no ha escrito otras obras narrativas." "Es con la monumental obra de arte *"Las Voces del Silencio"* que Malraux vuelve al mundo literario emergiendo de la acción política. La suma de conocimientos que supone este inmenso

estudio da vértigo. Agrégase la selección de más de ochocientas reproducciones admirables."

"¿Se aleja de la creación anterior? ¿El gran aventurero lleno de sabiduría en los placeres sedentarios de la erudición se alejaría de las agitaciones de la juventud y de su amor por la acción?". Pierre de Boisdeffre, por su parte, en presencia de los tres primeros tratados de Malraux, inicia así su análisis, titulándolo: "*Una Filosofía del Arte*": "Mitología de la historia, pasaje de la aventura individual al destino de la humanidad, pero también resurrección de la cultura".

"La guerra ha revelado a Malraux qué sitio fundamental ocupaba la cultura en el patrimonio de la humanidad. Para describir la inmensa herencia a la que ha consagrado su último libro, del cual dos partes han aparecido —"*El Museo Imaginario*" y "*La Creación Artística*"—. Se ha dicho que ese libro tendría para nuestra generación la importancia de "*El Origen de la Tragedia*" de Nietzsche o de "*El Porvenir de la Ciencia*" de Renan".

"Es una toma de posesión de la historia a través de sus manifestaciones artísticas. Es una obra de filosofía más que una obra de crítica, y, en ese sentido, ella comporta las ambigüedades y los peligros de sistematización que implica toda la filosofía de la historia. Malraux se cuida sin embargo de establecer el cuadro racional y preciso de una producción que se extiende sobre milenios y continentes; se conforma con arrojar resplandores. Esta mitología

grandiosa está mal ordenada. Pero en su confusión, cuántas iluminantes imágenes, que renovarán la crítica del arte y la crítica en síntesis!". Creo que la cita de Boisdeffre, al iniciar sus estudios sobre *La Filosofía del Arte*, contiene expresiones exactas e imprescindibles para colocarnos en un primer grado de comprensión de los problemas que suscita desde ya tan sorprendente acontecimiento. Debe agregarse que recién en 1951 apareció la obra completa en lo que creemos será la constitución definitiva. Es por lo tanto una obra que carece de crítica ilustrativa y sintetizadora aún. Comprende voluminosos desarrollos, atisbos geniales, expresiones arbitrarias y ambiguas, nuevos planteamientos de cuestiones sobre valoración artística, en una sucesión de anotaciones totalmente expuestas al margen de nuestros hábitos mentales.

Las confrontaciones y correspondencias más discutibles se presentan a cada momento, pero una vez convertidas en comprensibles, y lentamente juzgadas, se puede ir admitiendo su legitimidad. Además, presenta un estilo afirmativo y enérgico, poderosamente lírico y atrayente a la manera de las características del novelista que existía antes del crítico. En cierto modo carece de ese orden que se encuentra en las tentativas conocidas de Taine y de Elie Faure. En estas obras, los principios directivos y los fundamentos técnicos en el primero y la continuidad del proceso histórico y artístico del segundo, sirven de eje permanente a los desarrollos e interpretaciones

personales y ya famosas, de ambos autores. La obra de Malraux altera esa formulación armoniosa con el tiempo y con las escuelas y autores, para juzgar el vastísimo panorama de las artes como una construcción orgánica, a la cual se puede entrar por cualquier tiempo, o escuela o estilo, en cualquier sentido, y establecer enlaces entre formas artísticas e individuales más disímiles en apariencia entre sí.

La otra circunstancia digna de notarse es la siguiente: la obra utiliza la ilustración artística, seleccionándola como fundamento del texto, a manera de argumento, como prueba y como adorno estético. Esto llega a una perfección que no había sido alcanzada ni prevista. El autor considera que la colocación de una reproducción en la obra, constituye un acto destinado a convencer tanto como un desarrollo crítico. Por eso, la presencia de textos y de ilustraciones adquiere una unidad precisa, en la cual no interviene ningún azar ni capricho. Así se publicaron los primeros tratados en encuadramientos lujosísimos y hermosos, como unidades totales de excepcional significado. Recorriendo las ilustraciones del libro, se podría retener la imagen de lo que Malraux consideraría su "museo imaginario".

Todas estas advertencias me parecen pertinentes. Malraux organiza esos detallismos, los valoriza y convierte en resortes fundamentales. Y aún faltarían otras actividades, como la extrañeza de que la personalidad de Malraux, arrojada en un tiempo histórico hacia destinos que parecían definidos, gira bruscamen-

te sobre sí misma, y se consagra a un dominio en donde la filosofía, el arte, la historia, la crítica, la cultura, la lógica y la psicología se ensamblan entre sí y se apoyan sobre recursos y conquistas técnicas no bien valorizadas aún, como las ilustraciones artísticas, los grabados, las reproducciones en color, aprovechando de los adelantos más modernos de las técnicas de imprimir. Estos procedimientos que antes parecieron secundarios y deleznales, recuperaron de pronto una importancia inesperada, y se constituyen en elementos imprescindibles para contribuir a estructurar una filosofía del arte.

No sé si esto se habrá logrado, o si puede expresar bien el alcance que descubre en las reproducciones gráficas, en las láminas intencionadas de las obras, integrando los procesos del pensamiento, quitándoseles su interés informativo o su carácter de alusión a un texto dado, para entrar a constituir una proyección de verdadero lenguaje escrito. Un abecedario autónomo, no pedagógico sino de orden estético, pero que se organiza con todos los resortes de un lenguaje superior, sobreagregado al del discurso y conteniendo por sí mismo otro significado que el que hasta ahora se le había atribuido.

Como he señalado, la obra comprende cuatro tratados. En realidad, Malraux ha reconstruido la unidad de "Las Voces del Silencio", colocando "Las Metamorfosis de Apolo", obra más reciente, en segundo término. Eso indica que en la construcción de la obra en su conjunto, han aparecido circunstancias que

constituyeron su sistematización al margen de un plan preconcebido. Se diría que Malraux se apodera del acontecimiento del arte universal, se entrega a él a través de la erudición, la emoción de la experiencia personal, la reflexión filosófica y la imaginación plástica, y lo enfoca como un tema propio de la creación artística que constituye su preferencia: un poema, una novela, una tragedia. Todo a la vez. De ahí ascenderá a los desarrollos, teniendo presente lo que en él suscitan los acontecimientos históricos, las guerras europeas, el peligro de la desaparición de la cultura, la crisis del espíritu del hombre sumergido en poderosas conmociones espirituales y económicas, al mismo tiempo que el deseo metafísico de que el hombre y la cultura que ha sido capaz de crear los universos plásticos, tengan que salvarse.

Antes, sin embargo, es necesario reunir todo ese testimonio de la genialidad del hombre y presentarlo a través de inéditos lazos que lo unifican y valoran como digno de eternidad. En cierto modo, "Las Voces del Silencio" recuerda en su procedimiento expositivo el método de las creaciones literarias en ciclos: el ciclo de la tragedia griega, el ciclo de la fe medieval de Dante, con sus etapas de cielo, paraíso e infierno, el ciclo de las epopeyas medievales europeas, el ciclo de los dramas históricos de Shakespeare, el ciclo de los dos Faustos, el ciclo de las novelas de Balzac, de Proust, y otros más discutibles, más próximos, más débiles, pero igualmente válidos para comprender el proceso que siguió Malraux.

El ciclo de las creaciones plásticas de la humanidad existe. De él nos hablan las historias, las obras enciclopédicas, los tratadistas, los eruditos, los museos. Pero había que tratarlo como artista, como creador de ficciones y situaciones, con imaginación filosófica y emoción trágica. Todo el arte parecería haber sido hecho para ir a terminar en una interpretación grandiosa como ésta, de igual suerte que el milagro de lo existente, en el aforismo de Mallarmé, habría de terminar en un libro. Repito que nos hallamos con una obra difícilísima de concretar, por sus proporciones, y la densidad y originalidad de sus contenidos y momentos. Constituye una sorpresa: aparece, como ya dije, en un autor cuya juventud aún se mantiene a través de una serie de novelas que bastan para su permanencia entre los más eminentes de estos tiempos. Sus temas en la obra escrita, fueron el hombre concreto de nuestros días con su máscara de sufrimiento y su constante caer hacia la muerte por mil pendientes nuevas. Además, la acción del hombre, las luchas sociales, las guerras, las catástrofes. Lo que constituye la atmósfera irresistiblemente trágica que envuelve al individuo de hoy. Además, el autor siempre estuvo en la *melée*, en lo central, en lo complejo y decidido de ella: el bando, el partido, la nación, la brigada de aviones y de tanques. Más tarde, como director espiritual de un partido de los más ardientemente combatidos de Francia. ¿Cómo ha sido posible desde ese infierno levantar las estructuras de estas "Voces del Silencio"? ¿Cómo contra-

poner esta labor propia de solitario y de crítico, de refinado y de erudito, de universitario europeo o francés, si se quiere, para darle un sentido solemne? Esto es precisamente lo paradójal, lo inexplicable en la presentación de la obra de Malraux.



El viento del espíritu sopla en cualquier sentido, se sentenció hace siglos. Para comprender algo sirvanos ese pensamiento ahora. Pero aceptemos la posibilidad del intento en un gran novelista y en un hombre de acción, de enfrentarse con el problema y el enigma de las artes.

Queda aún sin explicación posible la comprobación del hecho cumplido: su posibilidad de frustración inmanente. ¿Hasta dónde? ¿La nueva personalidad de Malraux hará desaparecer a la otra? ¿Su obra en adelante será recibida como la insistencia en una estética inesperada, un camino nuevo, producto de circunstancias nuevas, no previstas antes, al lado de la Estética de Schopenhauer, de Schelling o de Croce? Sobre esto no podría afirmarse nada aún, y tal vez no fuese ése el deseo de inmortalidad de Malraux, además de que estamos muy próximos aún a la obra y experimentamos muy directamente y con toda fuerza sus efectos, para asignarle su sitio al lado de las otras filosofías que denuncian la seguridad de la perdurabilidad. Es posible todavía su aceptación como una forma de obra de arte, con sus efectos en la personalidad circunscritos al plano de las emocio-

nes y juicios que provocan las formas conocidas: leyendas, dramas, tragedias.

A raíz de la aparición de la obra de Malraux, se le han formulado muchas preguntas sobre ella. Las generaciones actuales, por medio de revistas, diarios, le piden explicaciones, por el cambio operado en él. Las explicaciones no podrían sino surgir del estudio de la misma obra, pero el hecho se torna difícil. Yo he tratado de exponerla en más de quince clases de la Facultad de Humanidades y no he podido pasar del primer tratado. A base de citas y lecturas de textos, he sufrido mi propia ignorancia, mi falta de frecuentación prolongada en las culturas antiguas, y además he debido detenerme ante la originalidad, la belleza y el sortilegio de ciertos fragmentos y la oscuridad de otros, desarrollables sólo a base de paráfrasis o escolios discutibles. Quedaría la hipótesis de un Malraux futuro, *fragmentario*, que recogiera las formas inesperadas de su poder creador dentro del arte plástico, en tanto se torna filosofía y crítica aforística.

• •

¿En qué cuadro, dentro de las fundamentaciones de la Estética, cabría colocar "Las Voces del Silencio" de Malraux? Como primera intención le correspondería la situación entre las estéticas de los artistas. Con la salvedad de que se trata de un escritor que no reflexiona sobre el arte que domina, sino que se enfrenta al conjunto de las artes plásticas y aplica a ellas los procedimientos particulares del arte que

cultiva: el análisis del impulso secreto que sustenta las creaciones, las confrontaciones que cree necesario establecer para comprenderlas, el arraigo de lo artístico en la naturaleza esencial del hombre y el testimonio de la grandeza del destino sobrenatural de éste, expresado principalmente por medio de las formas artísticas. Entonces, las grandes obras plásticas, independientes de sus autores, las esculturas y las pinturas que han creado las civilizaciones más apartadas del núcleo llamado clásico y occidental, son como personajes vivientes en un inmenso escenario móvil dentro de la dinámica del tiempo. Los cuadros son como representaciones vivas, como protagonistas de una gran epopeya, como arquetipos actuantes y susceptibles de transfiguraciones a pesar de su fijeza aparente. Las esculturas griegas y las figuras de los vitrales se encarnan en representaciones vivientes que se separan de sus muros inmóviles y de los hierros que las sostienen y encadenan, para alternar con las esculturas de Miguel Angel y de Rodin y Despiau, o con las formas de otras artes como ser la pintura de Goya, Manet o Cézanne. Esta visión de los integrantes del gran panorama artístico como elementos constitutivos de una gran obra escrita por la humanidad, un símbolo de los sueños de ella, un despliegue de sus imaginaciones, a modo de los personajes del poema del Dante, de las tragedias de Sófocles o de los dramas de Shakespeare, o de las epopeyas populares o novelas geniales del siglo XIX, Tolstoy, Balzac, Dostoiewski, constituye la más destacada re-

velación que pueda desentrañarse de la obra de Malraux. Se trata entonces de algo más que las reflexiones de un escritor. Participa de las características de una transposición de los métodos propios de un creador de ficciones, que en lugar de dirigirse a los hombres y a sus intereses y conflictos, se enfrenta con las creaciones plásticas que han dejado los hombres geniales y las toma como pretexto para escribir una gran síntesis literaria, estética y filosófica a la vez.

Falta saber hasta qué grado es defendible y legítimo el procedimiento y en qué medida ha sido logrado. Pero, de todos modos, la tentativa está ahí: Malraux sabe que las reflexiones estéticas de los artistas, sin el apoyo de las fundamentaciones filosóficas, ¡ay!, son mortales. Sólo viven al amparo de la perennidad de la obra de los mismos artistas; las reflexiones tan próximas de Poe, Baudelaire, y Mallarmé viven porque están respaldadas por la poesía de esas criaturas. Pero con la procesión de lo temporal, son mortales irremediabilmente, a plazo más o menos largo. Las teorías estéticas de Schiller subsisten aún como un resplandor de la filosofía de Kant, las de Goethe como una resonancia de su obra y de los griegos y de Espinosa. Ah, el mismo "Tratado de la Pintura" de Leonardo, subsiste porque detrás de él está la obra de Leonardo; para no morir, tiene que integrarse en una metafísica, como lo decía Novalis, que intuía muy hondo: toda ontología tiene sus principios en la estética y vice-versa. Muy próxima a nosotros, la monumental obra de Malraux, con su multiplicidad

temática, su pretensión enciclopédica y su amplitud bíblica, tuvo que haber provocado reservas, sospechas, recelos, desde muy diversos planos. Habían de desconfiar los escritores, los críticos de arte, los especialistas, los teorizantes del aula, los admiradores del creador de caracteres, conflictos y ambientes. Parecería una empresa impropia del Malraux que admirábamos. Una aventura con cierta megalomanía implícita, absurda, como un rebrote inesperado de alguna desbordante información artística de la juventud.

Desde la aparición de los lujosos textos del "Museo Imaginario", de la "Creación Artística" y de "La Moneda de lo Absoluto", de esta recopilación reciente, reconstructiva y englobada bajo el título de "Las voces del silencio", un gran ensayista ha ido surgiendo, impregnado de humanismo, bases filosóficas, capacidad crítica, pasión dramática y potencia sorprendente de narrador. Por momentos rememora a Diderot, el de los Salones, o a Delacroix, o al mismo Taine, cuando olvidaba sus doctrinas positivistas. Además trasciende de la obra cierta armonización de fondo romántico, apasionante, personal, con reminiscencias del brillo de Nietzsche y de Schopenhauer.

Esa proximidad con la obra anterior de Malraux que he señalado, la brusquedad inmediata de su revelación, la amplitud de estuario de la misma, la multiplicidad de conocimientos que exige, unidos al vigor de sus juicios, a la novedad de sus correspondencias y al contagio que provoca su estilo, que posee poderíos de atracciones y aglutinaciones, impone una

actitud provisoria y cuidadosa para formular juicios. En Francia es tradicional la reserva y la desconfianza ante estas irrupciones de las reflexiones fuera de plan y disciplina. De Descartes a Bergson, de Boileau, Diderot a Valéry, la reflexión francesa se ajusta dentro de las exigencias supremas de la pureza, la claridad y la profundidad. Por eso, la sabiduría exquisita del crear minervino se siente como sorprendida cuando aparecen geniales y desordenadas reflexiones. Ya ocurrió con el prólogo de Cromwell, de Hugo, y se repite hoy en filosofía con el desconcierto provocado por "El Ser y la Nada" de Sartre y reaparece de pronto ante estas "Voces del Silencio" de Malraux. Además, es posible que el desarrollo de las reflexiones artísticas y filosóficas sin plan, sin antecedentes visibles de formación especializada, experimente cambios aún o se acreciente con nuevos aportes, dada la edad de Malraux y las riquezas que puede ofrecer la madurez mental, en la cual penetra como un seguro navío. Se ha hecho notar que Malraux se siente ligado a la historia de su tiempo, que sus obras flotan sobre acontecimientos históricos que nos han conmovido en este siglo y sus héroes son como naufragos de las fatalidades históricas que nos dirigen. Instintivamente, como hombre de acción, es un europeo que cumple con su destino histórico, pero que al mismo tiempo levanta de ese tormento que se desprende de su experiencia vital y de su creación, la esperanza de la salvación posible elogiando las energías del mismo hombre en las revelaciones ar-

tísticas que ha ido dejando a lo largo de su miseria pascaliana, ahora más cruel debido a las intromisiones de otras fuerzas ciegas más poderosas que las condiciones metafísicas derivadas de su finitud esencial.

Como intermedio entre sus últimas obras de imaginación, es decir, las novelas, y esta serie de tratados sobre las artes, estaban ya sus artículos sobre política, sus reflexiones, sus manifiestos, y dos documentos de valor extraordinario: se trata de su texto sobre "La Civilización Atlántica" y la conferencia sobre "El Hombre y la Cultura" en la Unesco, en donde expone su humanismo trágico. En la obra "Los Nogales de Altemburgo", fragmento de su novela "La Lucha con el Angel", un intelectual formula este pensamiento que es como el índice de la transición operada en el escritor: *"El más grande misterio no consiste en que seamos arrojados por azar entre la profusión de la materia y aquella de los astros; el más grande misterio es el hecho de que desde esa prisión arranquemos de nosotros imágenes lo bastante poderosas como para olvidar nuestra nada"*. A través de su filosofía estética de la historia y del arte, el autor arrojará al infinito esas imágenes que constituyen la tentativa de salvación y la grandeza del hombre. Una vez entregado a la interpretación del sentido y del destino de esa creación universal, el tema se irá apoderando del artista, le irá apasionando en forma tenaz, y de ahí resultará esta poderosa filosofía del arte que motiva el desconcerto y el asombro de los contemporáneos.

• •

Anotemos lo que denuncia en las primeras páginas del "Museo Imaginario", el tratado más conocido, el primero en publicarse y en suscitar la expectativa, y que comprende cinco partes. Contiene el conjunto de observaciones inesperadas frente a hechos artísticos de nuestro tiempo, separables de los de la antigüedad. Hubo un tiempo enorme en que se crearon las artes y no existían los museos. Las obras fueron creadas con otros fines: religiosos, dinásticos, políticos, íntimos, artísticos, en función de culturas y pueblos que han desaparecido o que se han transformado totalmente. Se ignora el fin de inmensa cantidad de obras, el significado, el simbolismo. En nuestra época, casi todo ese conjunto que testimonia la grandeza del hombre ha ido a parar a los Museos, como un agua inmovilizada. Sufren muchas veces nítidos cambios fundamentales entonces, concretados en la bella expresión del autor: *"las estatuas griegas devienen blancas"*.

Cuando fueron creadas no ocurrió así: tenían pinturas, adornos de colores vivos, metales preciosos, piedras finas, incrustaciones y estaban destinadas a los templos o grandes monumentos. Vivían al sol en plenitud y a la lluvia o ante las ceremonias sacras. Ahora son adoradas en los museos por multitudes indiferentes y alejadas de los móviles que crearon entonces aquellas artes. Se han desnudado de importantes detalles que las hacían bellas ante los ojos de los antiguos. Ahora siguen siendo bellas de otra manera y así reposan, como petrificadas en sus

perfecciones, estilos y mutilaciones, en los Museos. Malraux llama la atención sobre el acontecimiento de los *Museos*, y las transformaciones operadas en nuestros gustos y conceptos artísticos, debido a esas instituciones que son modernas, no previstas por los antiguos y decisivas para las artes. El hombre asiste a la destrucción de las ciudades, pero toma precauciones inmensas, costosísimas, para conservar esos monumentos artísticos que encierran en su vientre millones de formas de una belleza completamente metamorfoseada. Toda la crítica y la estética, reposan junto a la misma creación de los artistas, en una especie de formulación poderosa: ir a culminar a los museos. Las arquitecturas, los mosaicos, las decoraciones planeadas para las catedrales con culto religioso viviente, los vitrales, no van a los museos aún, pero sus reproducciones y los fragmentos que han sobrevivido a los bombardeos ya forman el manjar de los museos.

Hay un arte fuera de los museos; pero el primero parece interesar más al hombre. Parece que es allí donde ha recuperado pureza. Tiene más autenticidad, aunque pueda estar o parecer estar, muerto. Hoy en día, las obras de los artistas de las escuelas reformadoras más revolucionarias, entran a los museos a los pocos años de la muerte del hombre creador. Malraux se extiende sobre este acontecimiento y proyecta un resplandor filosófico en el asunto, presentándolo en forma que nos sorprende: destaca la metamorfosis de las artes debido a ese nuevo ámbito

creado por el dinero y la cultura del hombre y el Estado. Pero de ahí sigue con otros temas. El arte ha originado una forma de reproducciones propias; las técnicas se han puesto al servicio de las artes, las han universalizado. Los museos derraman sus tesoros en láminas de color o en negro, que multiplican sus contenidos. Este hecho ha sido expuesto y analizado también por Malraux, hasta magnificarlo. El lo utiliza en su obra y las reproducciones cada vez más fieles, están actuando sobre el lector mismo: se pueden así formar *museos imaginarios*, se puede crear bajo su influencia. Antiguamente, los grandes artistas ignoraban, podían crear ignorando la existencia de territorios inmensos de arte de sus antepasados. El problema del valor de lo original y lo reproducido por las técnicas se hace vital. Las colecciones, en el espíritu de cada gustador, con la superposición del recuerdo de los originales y las imágenes reproducidas en las manos, actúan en todo artista de nuestro tiempo. Se crea en una atmósfera indefinida de conocimiento. "La reproducción conduce, por la primera vez, la imagen del mundo" expresa Malraux. Después, afirmaciones como éstas:

"Durante siglos la pintura fue el medio de expresión *privilegiado* de la *poesía*". "Leonardo de Vinci es más grande poeta que Ronsard". "La pintura es una poesía que se ve"; aforismo de Leonardo que comparte Malraux y desarrolla con agudeza. Pero también de los otros tratados pueden extraerse fragmentos tanto o más valiosos. La "*Creación*

Artística es el conjunto de ideas más orgánico y cuidadoso. Están presentes los maestros sorbónicos a lo lejos, y la seguridad que ofrece un tema ya suficientemente ejercitado en toda formación cultural francesa. En cambio, *"La Moneda de lo Absoluto"* es el tratado más propio de una estética filosófica. Está armonizado en sentido ascendente, unificador, hacia ciertos temas estéticos y metafísicos, apoderándose del hombre en cuanto reflexiona con la inteligencia en búsqueda de un sistema convergente en un vértice infinito. El hombre siempre se destaca, como un halo trágico por encima del arte que ha creado. Eso se revela en estos temas, que van desplegándose como los adornos externos de una meditación arquitectónica: *"El canto de la historia"*, *"El arte y el destino"*, *"La eterna revancha del hombre"*, *"Reencontrar al hombre por todas partes donde hemos hallado aquello que lo aplasta"*.

* *

La belleza creada, según Malraux, es la moneda de lo absoluto: lo que puede adquirirse con ella es la eternidad del ser humano.

Es *moneda* por su origen, su uso, su mezcla de arte y utilidad, su materia valiosa e indigna, sus posibilidades infinitas, su transitoriedad, pero es el talismán que ofrece la aventura de lo absoluto. En la escultura, en el bronce de los bustos estatuarios, en el alma, en las manos que construyen las obras, circula esa moneda con la cual se conquista lo absoluto. Constituye una definición de lo bello, indirecta y

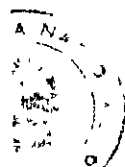
metafísica, pero tan significativa como la finalidad sin fin de Kant, la infinitud en la finitud o la antítesis de los contrarios, de Schelling. Por último "*Las Metamorfosis de Apolo*" es un alarde y una compulsión de conocimientos artísticos e históricos, una estructuración abrumadora de detalles, como piezas menudas de un mosaico, para seguir las huellas de Apolo en las más diversas culturas y formas artísticas: asiáticas, egipcias, helénicas, medievales, modernas. En todas partes la señal apolínea, metamorfoseándose en materias que se desgranaban como las lluvias, y el tiempo, y la moneda de lo absoluto.

Repito la resistencia, imposible de vencer, que ofrece Malraux a toda síntesis. Es posible que con los años se destaquen las desigualdades de su extensa obra, y que resten de ella sólo fragmentos, en donde la genialidad de las intuiciones canten su poema inigualado a la grandeza de la "*Moneda de lo absoluto*", siempre al alcance de nuestras manos, siempre fugándose con todos los despojos y milagros de nuestra vida. La característica psicológica de esta obra es la excitación continua que provoca. Está hecha para reaccionar, deslumbrar, incitar. No se puede leer sin sentirse sobreexcitado, sorprendido, repelido. Actúan en ella planos discursivos. Un plano de atracción primaria derivado del goce intelectual provocado por el escritor. Es en sí una obra de arte, de expresión, de estilo y de humanidad concreta que, al borde de la angustia de una Europa o una Francia en vías de destrucción inminente, provoca estas re-

surrecciones de su poderoso espíritu y de su voluntad de no morir. Existe otro plano en donde la prosa que se usa es vital, concentrada y orgánica, más bien elocuente. Mezcla el autor en sus argumentaciones algo de lo que recordamos del más colorista Chateaubriand, de los desplantes de Hugo, de la pasión formidable y profética de Péguy. No sé si estos nexos de semejanza son aceptables, pero de todas maneras, este escritor se halla distante de las direcciones racionales y clásicas del estilo de los tratadistas franceses de universidad o de academia. A fuerza de reconocer que todo el arte contemporáneo se encuentra bajo la influencia gravitatoria de lo primitivo, lo asiático o africano, lo bárbaro, lo balbuceante e inconcluso, él mismo ha hecho circular por la seguridad de su prosa sostenida en los planos de la armonía intelectual, la palpitación de ciertas riquezas primordiales. El otro plano es el de las teorías estéticas dominantes en los siglos XIX y XX. El problema de la poesía y la pintura renovado por Lessing, en cuanto al planteo de los antiguos: la superioridad de la una sobre la otra. El problema de la creación y la imitación. Todo artista parte de una reacción frente a otro estilo al que imitó. Giotto imitaba los dibujos de Cimabúe, no copiaba la forma de los corderos en sus ocios de pastor. La creación de una individualidad artística crece en el seno de una admiración que *hay que superar*. Los problemas de la representación y de la ficción, de la sustitución de los temas grandiosos o simples por los problemas

del objeto y de su mundo especial y su atmósfera de valores.

Existe en estos desarrollos una particularísima familiaridad con los estéticos del siglo XX, alemanes y franceses, y con los críticos de arte y los escritores actuales sobre esos problemas. Los temas de las formas, las estructuras, lo viviente, lo bello natural, el contenido, lo ideal, lo real, lo imitable, y la comunión afectiva. El último plano es el filosófico; se percibe en la obra el conocimiento de parte de Malraux de las fundamentales cuestiones estéticas que llueven de las doctrinas de los filósofos como el agua cae por las gárgolas de las catedrales. Es decir, que de las monstruosas gárgolas, con los demonios, los mitos, los altísimos ídolos oscuros, caen aguas muy transparentes, puras y musicales, que del cielo vienen. Y que resultan imprescindibles tanto para apagar la sed metafísica que suscita la problemática de lo bello, como para fecundar los jardines y los campos de las artes particulares. Se adivina a través de la obra en conjunto de Malraux, su experiencia directa de lo que trasciende para la comprensión de las artes en los diálogos platónicos hasta las incitaciones bergsonianas, así como la sabiduría que emana de los registros borrados o vivos de toda metafísica. Las antiguas doctrinas sobre la belleza y las sistematizadas conclusiones sobre la ontología de lo bello, asoman su sonrisa aquí o allá, a lo largo de los ejemplos concretos y en concurrencia con las rápidas y enérgicas afirmaciones li-



terarias, como secretos y delicados soportes de la vasta estructura. Lo cual aumenta el interés radical de la obra, la autenticidad del espíritu creador que se ha atrevido a emprenderla y la segura esperanza de sus proyecciones de futuro.*

FIN

* 1) Este ensayo tendría que completarse con el análisis de otras obras de Malraux que se han editado en los años que van de 1933 al 1958. Particularmente merece una consideración especial el libro *"La Metamorfosis de los Dioses"*, que acaba de aparecer y que el autor considera como la culminación de sus ideas. Según versiones recogidas por mí en París, Malraux se dedicaría de nuevo en adelante a la creación en el género de la novela, interrumpiendo así sus sorprendentes tratados sobre las obras artísticas.

2) Deben anorarse otras obras de Malraux: *"Saturno"*, que es un estudio de la obra de Goya (1941-51), *"Esbozo de una psicología del Cine"*, *"El Museo Imaginario de la escultura mundial"*, *"El Mundo Cristiano"* y *"La Metamorfosis de los Dioses"* ya citada (1957).

3) Por último, debe ser consultada la obra de Mauricio Merleau Ponty, titulada: *"El Lenguaje Indirecto y Las Voces del Silencio"*.

